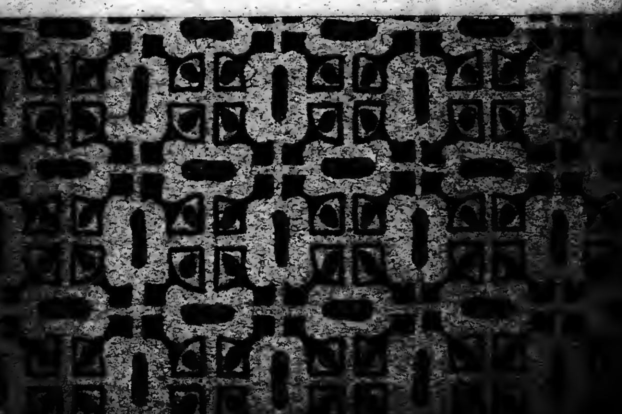





S & F

Von BERNARD SHAW ist im gleichen Verlage erschienen:

HEUCHLER. Komödie.

DER LIEBHABER. Komödie.

FRAU WARRENS GEWERBE. Drama. Zweite Auflage.

DER VERLORENE VATER. Komödie. Zweite Auflage.

DER SCHLACHTENLENKER. Komödie.

CÄSAR UND CLEOPATRA. Historische Komödie. 2. Aufl.

KAPITÄN BRASSBOUNDS BEKEHRUNG. Komödie.

MENSCH UND ÜBERMENSCH. Eine Komödie und eine Philosophie. Zweite Auflage.

EIN IBSENBREVIER. Zweite Auflage.

EIN WAGNERBREVIER

KOMMENTAR ZUM RING DES NIBELUNGEN

VON

BERNARD SHAW

DEUTSCH VON SIEGFRIED TREBITSCH



S. FISCHER, VERLAG, BERLIN

1908

Die deutsche Ausgabe ist

Herrn Dr. Richard Strauss

gewidmet

INHALT

* Diese Abschnitte sind für die deutsche Ausgabe geschrieben und in der englischen nicht enthalten.

VORWORT ZUR DEUTSCHEN AUSGABE

Als ich diese deutsche Übertragung meines Buches in dem Manuskript meines Freundes Siegfried Trebitsch durchlas, war ich von der Unzulänglichkeit der bloß negativen Erklärung betroffen, die ich von der Belanglosigkeit der „Götterdämmerung" in Beziehung auf den allgemeinen philosophischen Plan des Ringes gegeben habe. Diese Erklärung ist so weit korrekt; aber wie ich sie dargestellt habe, könnte sie doch vermuten lassen, daß der opernhafte Charakter der „Götterdämmerung" das Resultat der Gleichgültigkeit oder der Vergeßlichkeit gewesen sei, die der fünfundzwanzigjährige Zeitraum zwischen dem ersten Entwurf des Werkes und seiner Vollendung herbeigeführt haben sollte. Nun ist es klar, daß Wagner, in was für Dingen immer er sich geändert haben mag, doch niemals nachlässig und niemals gleichgültig geworden ist. Ich habe deshalb einen neuen Abschnitt eingefügt, in welchem ich zeige, wie die revolutionäre Geschichte Westeuropas, angefangen von der Freiheits-Explosion von 1848 bis zum verworrenen Versuch einer militär-sozialistischen und Gemeinde-Verwaltung in Paris im Jahre 1871 (das heißt vom Beginn der Arbeit am „Nibelungenring" bis zur lange verzögerten Vollendung der „Götterdämmerung") es deutlich gemacht hat, daß die Evolution der gegenwärtigen

Ordnung eine viel kompliziertere Angelegenheit zu werden im Begriff war, als es in Wagners Dramatisierung den Anschein hat. Ich habe also ein neues Kapitel eingefügt, das vielleicht einige Leser des englischen Originaltextes verleiten wird, das Buch deutsch wieder zu lesen: in der Tat werde ich für einige Zeit die englischen Leser auf die deutsche Ausgabe als die vollständigste, die es gibt, hinweisen müssen.

Meine Dankbarkeit gegen Herrn Trebitsch dafür, daß er einen lebenden deutschen Autor statt eines bloß übersetzten englischen aus mir gemacht hat (eine Tatsache, die, wie ich bemerkte, die patriotische Entrüstung der Berufsübersetzer hervorrief) ist so groß, daß ich mich verpflichtet fühle, zu betonen, daß er für meine oder Wagners Ansichten nicht verantwortlich ist, und daß er nicht als ein Propagandist, sondern als Künstler und Schriftsteller den Deutschen politische Kritiken vermittelt, die gelegentlich zeitgenössische Autoritäten, deren Empfindlichkeit einen europäischen Ruf hat, im Spiegel zeigen. Doch gerade die große Sympathie, die seine Übersetzungen so ausgezeichnet macht, könnte mit Argwohn betrachtet werden. Wenn dem so ist, so muß er für meine Sache leiden. Wenn man, wie ich, des Verbrechens der „Zivilisationsbeleidigung“ überführt ist, dann ist es eine große Ermutigung, zu erwägen, daß das Märtyrertum, falls es kommt, durch einen

Stellvertreter kommt. Wie der berühmte irische Agrarier Lord Clanricarde von London aus seinen aufrührerischen Pächtern schrieb: „Wenn Sie glauben, daß Sie mich einschüchtern können, indem Sie meinen Vertreter erschießen, irren Sie sich ganz gewaltig.“ Überdies wird Herr Trebitsch durch die Kanonen Österreichs geschützt und kann über Deutschland sagen, was er will. Man möge immerhin auch zur Kenntnis nehmen, daß ich nichts über Österreich sage, außer daß, seit meine Stücke am Kaiserlichen Burgtheater aufgeführt sind, ich die österreichische Monarchie als die aufgeklärteste Europas und Wien als die glücklichste Hauptstadt betrachte. Sie können Trebitsch dafür nicht einsperren.

Mit Deutschland aber fühle ich mich durch die Bande verknüpft, die meine Natur am stärksten halten. Nicht etwa, daß ich den Durchschnittsdeutschen liebte: das tut niemand, nicht einmal in seinem eigenen Land. Aber der Durchschnittsmensch ist nirgends beliebt, und da kein Deutscher sich für einen Durchschnittsmenschen hält, wird jeder Leser, als ein Ausnahmemensch, mit meiner Abneigung gegen den großen Haufen sympathisieren. Und wenn ich den typischen modernen Deutschen nicht lieben kann, so kann ich ihn doch wenigstens bedauern und begreifen. Sein schlimmster Fehler besteht darin, daß er nicht verstehen kann, daß es möglich sei, von einer guten Sache zuviel zu haben.

Überzeugt, daß Pflicht, Fleiß, Erziehung, Treue, Patriotismus und Achtbarkeit gute Dinge sind (und ich bin großmütig genug, zuzugeben, daß es ganz und gar nicht schlimme Dinge sind, wenn man sie mit der nötigen Mäßigkeit zur richtigen Zeit und am richtigen Orte nimmt), schwelgt er in ihnen bei allen Gelegenheiten schamlos und ausschweifend. Er begeht widerliche Verbrechen, wenn ihm das Verbrechen als Teil seiner Pflicht vorgehalten wird; seine Arbeitssucht ist verderblicher als seine Trunksucht. Wenn er sich für seine Söhne eine Erziehung zweiten Ranges leisten kann, findet man von fünfen immer drei, deren Geist auf Lebenszeit durch Examina gelähmt ist, die nur ein gründlicher Schafskopf ungestraft bestehen könnte. Und wenn ein König patriotisch und achtbar ist (Könige sind es nicht oft), errichtet er ihm Statuen und erhebt ihn über Karl den Großen und Heinrich den Vogler. Und wenn er einem Mann von Genie begegnet, beleidigt er ihn instinktiv, läßt ihn verhungern und sperrt ihn ein und tötet ihn womöglich.

Nun behaupte ich durchaus nicht, selbst vollkommen zu sein. Gott weiß, ich muß täglich hart genug gegen das ankämpfen, was die Deutschen meine höheren Triebe nennen. Ich kenne nur zu gut die Versuchung, moralisch, selbstaufopfernd, loyal, patriotisch und achtbar zu sein und in gutem Geruch zu stehen. Aber ich

ringe mit diesen Dingen und besiege sie, soweit menschliche Schwäche es gestattet; während der Deutsche sich ihnen ohne Skrupel und Nachdenken überläßt und tatsächlich stolz auf seine fromme Unmäßigkeit und Selbstzufriedenheit ist. Nichts wird ihn von dieser Manie heilen. Es mag mit dem Verhungern enden, erdrückenden Steuern, mit Unterdrückung aller Freiheit, neue soziale Versuche anzustellen und veraltete Einrichtungen zu verbessern, mit Snobismus, Jobbertum, Abgötterei und einer allgegenwärtigen Tyrannei, in der sein Arzt, sein Schullehrer, sein Advokat und sein Priester ihn ärger einschränken als irgend ein Beamter oder Feldwebel: einerlei, sie sind achtbar, sagt der Deutsche, daher müssen sie gut sein und können nicht zu weit gehen, und jedermann, der sich dagegen auflehnt, muß ein Schurke sein. Selbst die Sozialdemokraten unterscheiden sich von den übrigen Deutschen nur darin, daß sie akademische Strenggläubigkeit über alles menschliche Ertragen hinaus üben — sogar über deutsches Ertragen hinaus. Ich bin selbst ein Sozialist und Demokrat, der Held auf hundert Rednertribünen, einer der Führer der achtbarsten sozialistischen Organisationen Englands. Ich bin im englischen Sozialismus ebenso notabel wie Bebel im deutschen. Aber glauben Sie, daß die deutschen Sozialdemokraten mich dulden? Nicht im geringsten. Ich habe immer wieder und wieder darum gebeten, daß

meine deutschen Genossen mich an ihren Busen nehmen. Ich bin dafür eingetreten, daß sich die Überproletarier aller Länder vereinigen sollen. Ich habe dargetan, daß die deutsche sozialdemokratische Partei auf ihren Kongressen während der letzten zehn Jahre nichts getan hat, außer solchen Dingen, die ich ihr zehn Jahre früher geraten hatte, und daß ihre Wege mit den Gebeinen der verschiedenen Formen von sozialistischem Aberglauben besät sind, die ich und meine Mitfabier erschlagen haben. Umsonst, sie kehren sich nicht einen Pfifferling darum, ob ich Sozialist bin oder nicht. Alles was sie zu wissen wünschen, ist: Bin ich ein Orthodoxer? Bin ich korrekt in meiner revolutionären Haltung? Beuge ich mich vor den revolutionären Autoritäten? Weil ich ein echter Freidenker bin, sehen sie mich an, wie ein Polizist einen mitternächtigen Strolch, oder wie ein Berliner Bourgeois einen verdächtigen Fremden betrachtet. Sie fragen: Glauben Sie, daß Marx allwissend und unfehlbar war, daß Engels sein Prophet gewesen ist, daß Bebel und Singer seine begeisterten Apostel — und daß das „Kapital“ die Bibel ist? In meiner Unschuld beeile ich mich, mich von diesem Verdacht der Leichtgläubigkeit und Unwissenheit zu reinigen; ich versichere den Sozialdemokraten ernstlich, daß ich von Staatswissenschaft zehnmal soviel und von praktischer Verwaltung hundertmal soviel

verstehe, wie Marx verstand; daß ich Engels persönlich kannte und ihn als einen witzigen und liebenswürdigen achtzehnhundertachtundvierziger Veteranen, der den modernen Sozialismus verachtete, gut leiden mochte; daß ich in Bebel und Singer Männer sehe, die ähnliche Leidenschaften haben wie ich selbst, aber beträchtlich weniger vorgeschritten sind; daß ich das „Kapital" im Jahre 1882 oder so herum gelesen habe und es noch immer für eins der bedeutendsten Bücher des 19. Jahrhunderts halte: wegen seiner Macht, die Sinne derer, die es lesen, zu ändern, trotz seiner ungesunden kapitalistischen Wirtschaftslehre, trotz des Prunkens mit Zitaten aus Büchern, die er entweder nicht gelesen oder nicht verstanden hat, trotz seiner Künstelei mit algebraischen Formeln, kurz, trotz seines Versuchs, ein Meisterstück von propagandistischem Journalismus und prophetenhafter Schmähung in eine trockene, wissenschaftliche Abhandlung zu verkleiden, von der Art, wie sie im Jahre 1860 den Leuten zu imponieren pflegte, als jedes Buch, das sich für wissenschaftlich ausgab, wie eine Bibel aufgenommen wurde, — als Darwin und Helmholtz die wahren Kirchenväter waren, und als niemand auf Religion, Poesie oder Redekunst hören wollte, so daß selbst der Sozialismus sich „wissenschaftlich" nennen und das Datum der Revolution voraussagen mußte, als ob sie ein Komet wäre und die Rechnung

sich auf „historische Gesetze“ gründete. Zu meinem Erstaunen wurden diese vernünftigen Bemerkungen als gehässige Blasphemien aufgenommen. Keinem der Parteiblätter wurde gestattet, auch nur ein Wort von mir zu drucken. Selbst die Revisionisten fanden, daß der Skandal meiner Ketzerei sie mehr schädige, als meine Unterstützung ihnen helfe, und ich fand mich von der deutschen Sozialdemokratie ausgestoßen in dem Augenblick, wo, Trebitsch sei es gedankt, die deutsche Bourgeoisie und die deutsche Aristokratie, verführt durch das Vergnügen, mit dem Feuer zu spielen, und vielleicht durch Agnes Sormas Candida, mir zuzulächeln begannen.

So mag man erkennen, daß ein Deutscher, wenn er, als Sozialdemokrat, alle Bande der Konvention von sich wirft und von aller Lehnspflicht gegen die bestehende Religion und Gesetz und Ordnung und Patriotismus und Gelehrsamkeit frei dasteht, seine Freiheit sofort benutzt, sich eine schwere Kettenlast aufzubürden: er verbannt den Antimilitarismus mit blutdürstigstem, kriegerischem, fremdenfeindlichem Eifer und gibt dem Kaiser recht, Gott zu danken, daß er in der verhältnismäßig freien und lauen Duldsamkeit des Königtums und nicht in der calvinistischen Frömmigkeit und Pedanterie des Marxismus geboren wurde.

Warum also, wird man nun fragen, sage ich, daß ich mit Deutschland durch die Bande ver-

knüpft bin, die meine Natur am stärksten halten? Ganz einfach darum, weil ich in meiner Jugend vor Verzweiflung zugrunde gegangen wäre, wenn nicht für mich die Welt durch jene große deutsche Dynastie erschaffen worden wäre, die mit Bach begonnen hat und vielleicht mit Richard Strauß nicht enden wird. Man glaube keinen Augenblick, daß ich meine Kunst von englischen Schriftstellern gelernt habe. Es ist wahr, sie zeigten mir, wie man englische Wörter zu handhaben hat. Aber wenn ich nicht mehr als das gekonnt hätte, würden meine Werke den Kanal niemals überschritten haben. Meine Meister sind die Meister einer universellen Sprache gewesen: es waren, um von Gipfel zu Gipfel zu schreiten, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner. Wenn die Deutschen einen von diesen Männern verstanden hätten, sie würden ihn gehenkt haben.

Glücklicherweise verstanden sie sie nicht und vernachlässigten sie daher, bis sie gestorben waren, und lernten es später nach ihren Melodien zu tanzen. Um ihretwillen steht Deutschland als das heilige Land des kapitalistischen Zeitalters geweiht da, genau wie Italien um seiner Maler willen als das heilige Land der frühen, noch nicht gemein gewordenen Renaissance, Frankreich um seiner Baumeister willen als das des christlichen Rittertums und Glaubens und Griechenland um seiner Bildhauer willen als das des

perikleischen Zeitalters dasteht. Diese heiligen Länder sind meine Vaterländer, in ihnen allein bin ich wirklich zu Hause. Mein ganzes Werk gilt nur dem Zweck, die ganze Welt unter diese Heiligung zu bringen.

Und nun, du würdiger, achtbarer, pflichttreuer, patriotischer, tapferer, fleißiger, deutscher Leser, der du nur Gott und dein eigenes Gewissen zu fürchten pflegtest und jetzt gar nichts mehr fürchtest, hier ist mein Buch für dich, und — ganz aufrichtig — möge es dir gut bekommen.

London, 23. Oktober 1907

BERNARD SHAW

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Das Verlangen, eine zweite Auflage dieses Büchleins vorzubereiten war eine literarische Aufgabe, die mich unter allen, die mir je gestellt worden sind, so ziemlich am meisten überrascht hat. Als es zuerst erschien, war ich undankbar genug, dem Verleger wegen der Höhe der Auflage Vorwürfe zu machen, da er mehr Exemplare gedruckt hatte, als der begeistertste Wagnerianer jemals zu verkaufen hoffen durfte. Aber die Tatsache hat mir haarklein bewiesen, daß an jedem Tag des Jahres, einschließlich der Sonntage, genau ein Exemplar von genau einem Menschen gekauft wird; und so ist im Lauf der Zeit eine Neuausgabe nötig geworden.

Von wenigen bedeutungslosen Druckfehlern abgesehen, habe ich in dieser Neuausgabe nichts zu ändern gefunden. Wie gewöhnlich sind die einzigen Proteste, die das Buch hervorgerufen hat, nicht Proteste gegen die Meinungen, die es ausdrückt, sondern gegen die Tatsachen, die es verzeichnet. Es gibt Menschen, die es nicht ertragen können, wenn man ihnen erzählt, daß ihr Heros in einem Aufstand der Verbündete eines berühmten Anarchisten gewesen sei, und daß dies öffentlich bekannt war, daß er von der Polizei verfolgt wurde; daß er revolutionäre Pamphlete schrieb, und daß seine Schilderung des Nibe-

lungenheims unter der Herrschaft Alberichs nichts als eine poetische Vision des züggellosen industriellen Kapitalismus sei, wie dieser in Deutschland um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch Engels „Condition of the Laboring Classes in England" bekannt wurde. Sie leugnen diese Tatsachen auf das heftigste und erklären, daß ich sie in einem Anfall von Verdrehtheit mit Wagner in Verbindung gebracht hätte. Ich beklage es, sie verletzt zu haben. Um sie zu trösten, möge ein menschenfreundlicher Verleger ein neues Leben Wagners publizieren, das ihn als einen Hofmusiker von unbestrittenem Anstand und großer Rechtgläubigkeit und als eine Säule der exklusivsten Dresdner Kreise schildern soll. Ich glaube, daß ein solches Werk große Nachfrage haben und mit Befriedigung und Beruhigung von vielen Verehrern Wagnerscher Musik gelesen würde.

Was meine vielbekämpfte Verweisung der „Götterdämmerung" in die Kategorie der großen Opern betrifft, so habe ich nichts hinzuzufügen oder zurückzunehmen. Diese Behauptung ist für mich eine ebenso feststehende Tatsache, wie der Aufstand zu Dresden und die Proklamation; aber ich will nicht behaupten, daß es eine für jedermanns Urteilskraft erfaßbare Tatsache sei. Leute, die große Opern ernsten Musikdramen vorziehen, nehmen es naturgemäß übel, daß ich eine sehr große Oper unter

ein sehr ernstes Musikdrama stelle. Die alltäglichen Verehrer Shakespeares würden in gleicher Weise den Kopf darüber schütteln, daß ich seine populären wertlosen Stücke, für die „Wie es euch gefällt“ ein deutliches Beispiel abgibt, unter echte Shakespearesche Stücke wie „Maß für Maß“ stelle. Ich kann das nicht ändern. Populäre Dramen und Opern mögen als bezaubernde Täuschungen überwältigende Verdienste haben; aber eines Dichters reinstes Weltbild wird immer dem Schlaraffenland seines beifallslustigsten Narren vorzuziehen sein.

Da noch viele englische Wagnerianer unter dem Eindruck zu stehen scheinen, daß Wagner „Rienzi“ in seiner Jugend, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in seinen mittleren Jahren und den „Ring“ in seinem Alter geschaffen habe, darf ich sie wieder daran erinnern, daß der „Ring“ das Resultat einer politischen Verwicklung gewesen ist, die sich ereignet hatte, als Wagner erst sechsunddreißig Jahre alt war, und daß die Dichtung beendet war, als er vierzig zählte und noch weitere dreißig Jahre der Arbeit vor sich hatte. Dieser Zyklus darf ebensosehr für seinen ersten Versuch der politischen Philosophie gelten, wie „Die Feen“ für seinen ersten Versuch der romantischen Oper. Der Versuch, ihren Geist zwanzig Jahre später, als die Musik der „Götterdämmerung“ hinzugekommen war, wiederaufleben zu lassen, war ein Versuch, die Barrikaden

Dresdens im Gralstempel wiederaufzubauen. Nur diejenigen, die nie irgend eine politische Begeisterung zu überleben hatten, können glauben, daß ein solcher Versuch gelingen könnte.

London, 1901. G. B. S.

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Dieses Buch ist ein Kommentar zu Wagners Hauptwerk, dem Nibelungenring. Ich biete es jenen enthusiastischen Bewunderern Wagners, die unfähig sind, seinen Ideen zu folgen und das Dilemma Wotans nicht im geringsten verstehen, obgleich sie von Empörung erfüllt sind über die Unehrerbietigkeit der Spießbürger, die offen eingestehen, daß sie die Bemerkungen des Gottes allzuoft langweilig und unsinnig fänden. Der echte Wagnerianismus besteht jedoch nicht darin, daß man Wagner ergeben ist, wie ein Hund seinem Herrn und seine Überlegenheit verehrt, ohne sie zu verstehen, ein besserer ist aber nicht möglich ohne einen Grundstock von Ideen, die dem Meister und den Schülern gemeinsam sind.

Unglücklicherweise lehrt weder die Erziehung noch die Erfahrung der englischen Gentlemanamateure, die wohl beinahe immer politische Nichtstuer und doch kaum jemals mit Revolutionären verbunden sind, die Ideen des revo-

lutionären Wagner von 1848. Die früheren Versuche, Wagners zahlreiche Pamphlete und Essays ins Englische zu übersetzen, hatten nur lächerliche Mischungen von reinem Unsinn mit den hirnverbranntesten Verdrehungen Wagnerscher Gedanken in die des Übersetzers zur Folge. Wir haben jetzt eine Übersetzung, die ein Meisterwerk der Wiedergabe ist und eine eminente Bereicherung unserer Literatur bedeutet, aber nicht etwa weil ihr Verfasser, Mr. Ashton Ellis, besser deutsch kann als seine Vorgänger, sondern weil er einfach Wagners Gedanken, die jenen unfaßbar waren, in sich aufgenommen hat.

Alles, was ich mit diesem Buch bezwecke, ist die Mitteilung der Gedanken, die höchstwahrscheinlich in der geistigen Ausrüstung des Durchschnittsengländers fehlen. Ich persönlich habe diesen Besitz ungefähr wie Wagner selbst erworben, weil ich in meiner Jugend, mehr als irgend etwas anderem, der Musik gelauscht und mir später in der Schule der Revolutionäre die Hörner abgestoßen habe. Diese Zusammenstellung ist in England nicht alltäglich; und da ich — bisher wenigstens — ihr einziges öffentlich scharf ausgeprägtes Resultat zu sein scheine, wage ich es, meinen Kommentar den Schriften hinzuzufügen, die schon von Musikern verfaßt wurden, die keine Revolutionäre sind, und von Revolutionären, die keine Musiker sind.

G. B. S.

EINLEITENDE ERMUTIGUNGEN

Darunter sind welche, die dem Durchschnittsbürger willkommen sein werden, dem, der das Theater besucht, um seine Neugierde zu befriedigen oder seinen Wunsch, modern zu tun, indem er einer Darstellung von Richard Wagners berühmtem „Ring des Nibelungen" beiwohnt.

Vor allen Dingen ist der „Ring" mit seinen Göttern und Riesen und Zwergen, seinen Wasserjungfrauen und Walküren, seiner Tarnkappe, seinem Zauberring, seinem verzauberten Schwert und seinem wandernden Schatz ein Drama von heute und nicht das einer fernen und sagenhaften Vorzeit. Es hätte nicht vor der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geschrieben werden können, weil es sich mit Ereignissen befaßt, die gerade damals zu einem Abschluß gelangten. Wenn der Zuschauer darin nicht ein Abbild des Lebens erkennt, durch das er sich selbst einen Weg erkämpft, muß es ihm schlechterdings als eine ungeheure Erweiterung der Weihnachtspantomimen erscheinen, die durch den ersten Bariton stellenweise zu unerträglich langen, wirren Reden ausgesponnen werden. Zum Glück ist aber der „Ring" gerade in dieser Beziehung voll außerordentlich anziehender Episoden, sowohl in musikalischer als auch in dramatischer Hinsicht. Schon

die Naturmusik — die Musik des Flusses und Regenbogens, des Feuers und Waldes — genügt, Leute, die einige Liebe zur Landschaft empfinden, in einer Weise zu bestechen, daß sie die politisch-philosophischen Stellen in der festen Hoffnung auf eine hübschere Melodie über sich ergehen lassen. Es kann sich auch jeder Mensch an der Liebesmusik erfreuen, der Hammer- und Amboßmusik, dem Getrampel der Riesen, dem Hornmotiv des jungen Waldmenschen, dem Trillern des Vogels, dem Drachenmotiv und dem Nachtmarmotiv, und an der Donner- und Blitzmusik, dieser Überfülle einfacher Melodien und dem ansprechenden Charme der Instrumentierung, kurz: an der ungeheuren Ausdehnung des Gebietes, das dem „Ring“ und der gewöhnlichen Musik gemeinsam ist, die wir zu bloßem Zeitvertreib und zum Vergnügen genießen. Daher kommt es, daß die vier einzelnen Musikdramen, aus denen der „Ring“ zusammen gesetzt ist, in ganz Europa als Opern populär geworden sind. Wir wollen bald zeigen, daß eines davon, die „Götterdämmerung“ tatsächlich eine Oper ist.

Man glaubt gewöhnlich an eine geheime Clique bevorzugter Wesen, die für das ganze Werk eine sehr dringliche und scharfe philosophische und soziale Bedeutung habe. Ich gestehe, daß ich solch ein bevorzugtes Wesen bin;

und ich schreibe dieses Büchlein zur Unterstützung derer, die den Wunsch haben, in das Werk in gleicher Weise wie diese Clique geheimer Adepten eingeführt zu werden.

Meine zweite Ermutigung ist an die bescheidenen Bürger gerichtet, die sich infolge ihrer geringen musikalisch-technischen Vorbildung für ungeeignet halten mögen, den „Ring" zu genießen. Sie dürfen alle Befürchtungen dieser Art hurtig und vertrauensvoll beiseite lassen. Wenn der Klang der Töne irgendwie die Macht hat, sie zu ergreifen, werden sie finden, daß Wagner nichts weiter beansprucht. Es gibt nicht einen einzigen Takt „klassischer Musik" im „Ring" — er enthält nicht eine Note, die einen anderen als den einzigen und ausschließlichen Zweck hat, dem Drama musikalischen Ausdruck zu verleihen. In der klassischen Musik gibt es, wie die analytischen Programme auseinandersetzen, erste Hauptsätze und zweite Hauptsätze, freie Phantasien, Wiederholungen und Codas; es gibt Fugen mit kontrapunktischen Gegenthemen, Strettas und Orgelpunkte; es gibt Passacaglias von Grundbässen, Canons ad hypodiapento und andere Spitzfindigkeiten, die sich — je nach ihrer Schönheit — ebenso wie die einfachste Volksweise erhalten haben oder verschwunden sind. Bei Wagner gibt es derlei ebensowenig, wie es bei Shakespeare in seinen Stücken findige und komplizierte Versformen

gibt, wie Sonette, Triolette u. dgl. Und das ist der Grund, warum Wagner für den Naturmusiker, der keinen akademischen Unterricht genossen hat, so leicht verständlich ist. Wenn man aber Professoren Wagners Musik vorspielt, rufen sie plötzlich: „Was ist das? Ist das eine Arie oder ein Rezitativ? Gibt es keine cabaletta dazu — nicht einmal einen vollständigen Schluß? Warum ist die Dissonanz nicht vorbereitet worden; und warum löst er sie nicht korrekt auf? Wie darf er sich zu solchen skandalösen und unerlaubten Übergängen in eine andere Tonart, die mit der eben verlassenen nicht eine einzige Note gemein hat, hergeben? Hört auf diese falschen Tonverhältnisse! Wozu braucht er sechs Pauken und acht Hörner, wenn Mozart mit zwei Pauken und zwei Hörnern Wunder zu wirken verstand? Der Mann ist kein Musiker." Der Laie weiß weder von diesen Dingen, noch kümmert er sich darum. Wenn Wagner sich von seinem gradlinigen dramatischen Zweck hätte abbringen lassen, um die Professoren durch korrekte Übungen in Sonatenform zu versöhnen, wäre seine Musik auf einmal unfaßbar für den unverdorbenen Zuschauer geworden, über den die bekannte und gefürchtete „klassische" Sensation herfallen würde, wie die Influenza. Nichts dergleichen ist zu befürchten. Der unerfahrene, ungelehrte Musiker mag Wag-

ner furchtlos nahen; denn es gibt keine Möglichkeit eines Mißverständnisses zwischen ihnen: die Ringmusik ist vollkommen einfach und klar. Der musikalische Adept der alten Schule ist es, der alles zu verlernen hat, und ihn überlasse ich, mitleidslos, seinem Schicksal.

DER RING DES NIBELUNGEN

Der „Ring“ besteht aus vier Teilen, die an vier aufeinanderfolgenden Abenden dargestellt werden sollen. Die Titel sind: „Das Rheingold“ (ein Prolog zu den drei anderen), „Die Walküre“, „Siegfried“ und „Die Götterdämmerung“.

DAS RHEINGOLD

Lassen Sie mich einen Augenblick annehmen, daß ich zu einer jungen und hübschen Dame spreche. Versuchen Sie, sich vorzustellen, daß Sie mit diesen Eigenschaften vor fünf Jahren in Klondyke gewesen wären. Der Ort strotzt von Gold. Wenn Sie sich damit zufrieden geben, das Gold ruhig liegen zu lassen — wie der Weise Blumen stehen läßt, ohne sie zu pflücken — und sich mit vollkommener Naivität an der Farbe, dem Glanz und der Kostbarkeit des Goldes erfreuen, wird Ihre Kenntnis dieses Ortes keinem menschlichen Wesen schaden; und solange Sie in diesem Gemütszustand verharren, wird das goldene Zeitalter andauern.

Setzen Sie nun den Fall, ein Mann käme daher: ein Mann, der weder Sinn für dieses goldene Zeitalter hätte, noch die geringste Fähigkeit, darin zu leben; ein Mann, mit genau so gemeinen Wünschen, Gelüsten, Begierden wie die meisten Menschen, die Sie kennen. Nehmen Sie an, Sie

enthüllten diesem Manne die Tatsache, daß er nur dieses Gold an sich zu reißen und es in Geld zu verwandeln brauchte, um Millionen von Menschen, die von dem unsichtbaren Peitschenschlag des Hungers getrieben werden, zu zwingen, sich Tag und Nacht über und unter der Erde damit zu quälen, für ihn immer mehr Gold aufzuhäufen, bis er der Herr der Welt sein wird! Sie werden finden, daß diese Aussicht ihn nicht so sehr in Versuchung bringen wird, wie Sie sich eingebildet haben mögen, weil sie vor allem für ihn Mühen und Plagen mit sich brächte und weil es in seiner Nähe etwas anderes gibt, das keine widerwärtige Quälerei zur Folge hätte, sondern leidenschaftlich ersehnt wird — und das sind Sie selbst. Solange ihn die Liebe zu Ihnen in Anspruch nimmt, wird ihm das Gold und alles, was es in sich schließt, entgehen: das goldene Zeitalter wird andauern. Sobald er aber die Liebe abschwört, wird er die Hände nach dem Golde ausstrecken und das plutonische Reich für sich in Anspruch nehmen. Aber die Wahl zwischen Liebe und Gold wird ihm nicht immer beschieden sein. Er mag ein häßliches, reizloses und unliebenswürdiges Wesen sein, dessen Zärtlichkeiten Sie vielleicht ganz lächerlich und verächtlich dünken. In diesem Fall ist es nicht ausgeschlossen, daß Sie ihn zurückstoßen und sehr tief demütigen und enttäuschen werden. Was bleibt ihm dann anderes übrig, als die Liebe, die er nie erringen

kann, zu verwünschen und sich gefühllos dem Golde zuzuwenden? Er wird dann mit Ihrem goldenen Zeitalter kurzen Prozeß machen und Sie, dessen verlorene Sorglosigkeit und Süßigkeit beklagend, zurücklassen.

Das Gold von Klondyke wird im Lauf der Zeit seinen Weg in die Großstädte der Welt finden. Aber das alte Dilemma wird sich unaufhörlich erneuern. Der Mann, der der Liebe und all ihren fruchtbaren, schöpferischen, lebenerweckenden Kräften, zu denen die erhabenste menschliche Energie sie entwickeln kann, den Rücken kehrt und einzig und allein nur darauf bedacht ist — in dem phantastischen Traum, seine plutonische Macht auszubeuten — Gold zu sammeln, wird finden, daß sich dieser Schatz auf den ersten Streich ergibt. Seitdem die plutonische Macht so fest aufgerichtet ist, daß die höheren menschlichen Triebfedern als rebellisch unterdrückt, ja selbst die reinen Neigungen verleugnet, verkümmert und beschimpft werden, wenn sie ihre Befriedigung nicht mit Geld erkaufen können, sind die tatkräftigen Geister gezwungen, ihr Leben auf Reichtum aufzubauen. Das ist der unabänderliche Lauf der Dinge für uns geworden, und den Menschen, die die Fähigkeit haben zu verstehen, was sie sehen, ist das klar genug, wenn sie auf die plutokratischen Kreise unserer modernen Hauptstädte blicken.

I. Szene

Nun sind wir so weit, das Hauptthema der ersten Szene des „Rheingold“ zu verstehen: Während man auf das Hochziehen des Vorhangs wartend dasitzt, vernimmt man plötzlich den summenden Grundton eines mächtigen Flusses. Er wird breiter, klarer: man nähert sich der Oberfläche und nimmt sein grünes Licht und das Wallen der Blasen wahr. Dann geht der Vorhang auf, und man sieht, was man gehört hat: den Rhein, in dessen Tiefen drei fremdartige, zauberhafte Wesen, halb Fische, halb Wasserjungfrauen, singen und sich überschwenglich unterhalten. Sie singen nicht Barcarolen oder Balladen von der Loreley und ihrem unglücklichen Liebhaber, sondern sie trillern nach der Bewegung des Wassers und dem Rhythmus ihres Schwimmens nur beliebigen Unsinn, der ihnen gerade durch den Sinn fährt, lustig vor sich hin. Das ist das goldene Zeitalter. Die Anziehungskraft dieses Ortes besteht für die Rheintöchter in einem Goldklumpen, den sie in gänzlich unkaufmännischer Weise, wegen seiner leibhaftigen Schönheit und wegen seines Glanzes schätzen. Augenblicklich ist er unsichtbar, weil die Sonne nicht unter das Wasser dringt.

Plötzlich kommt ein armer Teufel von Zwerg längs der schlüpfrigen Felsen des Flußbettes einhergeschlichen, ein Geschöpf, dessen Energie groß genug ist, es leibesstark und ungestüm in seiner Leidenschaft zu machen, aber von einer

tierischen Beschränktheit des Geistes und selbstsüchtiger Einbildungskraft: zu dumm, einzusehen, daß sein eigenes Wohlergehen nur als ein Teil des Wohlergehens der Welt erreicht werden kann, und zu sehr von tierischer Kraft erfüllt, um nicht hastig nach seinem eigenen Vorteil zu haschen. Solche Zwerge sind in London sehr häufig. Ein starker Trieb seiner Seele läßt ihn nach Schönheit, nach Leichtherzigkeit, nach Phantasie und Musik lechzen. Die Rheintöchter, die ihm das alles bedeuten, erfüllen ihn mit Hoffnung und Sehnsucht; und er zieht gar nicht in Betracht, daß er nichts zu bieten hat, was sie möglicherweise wünschen könnten, da er infolge seiner angeborenen Beschränktheit unfähig ist, einen Fall von dem Standpunkt eines anderen zu betrachten. Gänzlich unbekümmert darüber bietet er sich den Rheintöchtern als Liebsten an. Aber die sind gedankenlose elementare, nur halbwirkliche Geschöpfe, modernen jungen Damen sehr ähnlich. Daß der arme Zwerg nach ihren Begriffen von physischer Schönheit und nach ihrer romantischen Anschauung von Heroismus abstoßend ist, daß er ihnen häßlich und plump, gierig und lächerlich erscheint, erkennt ihm in ihren Augen seinen Anspruch zu leben und zu lieben ab. Sie machen sich über ihn grausam lustig, indem sie heucheln, sich in ihn auf den ersten Blick zu verlieben, dann aber tückisch hinweggleiten und ihn — während er außer sich

vor Ärger und Wut ist — zum besten halten und auf den armen Wicht Spott und Verachtung häufen. Sie vergessen ihn, sobald das Wasser in der Sonne zu glitzern beginnt und das Gold sich darin spiegelt. Sie brechen in ekstatische Anpreisung ihres Schatzes aus; und obwohl sie die Parabel von Klondyke sehr gut kennen, fürchten sie nicht, daß ihnen das Gold von dem Zwerge entrissen werden könnte, weil es sich niemandem erschließt, der dafür nicht die Liebe abschwört, und es doch Liebe war, was den Zwerg zu ihnen geführt hat. Sie vergessen, daß sie ihm seine Wünsche durch ihren Hohn und ihre Zurückweisung vergiftet haben und daß er jetzt erkannt hat, das Leben würde ihm nichts geben, was er nicht imstande sein würde, ihm durch plutonische Macht zu entreißen. Es ist genau so, als ob irgend ein armer, derber, gewöhnlicher, ungeschlachter Bursche sich vornähme, in eine aristokratische Gesellschaft aufgenommen zu werden und, kurz abgewiesen, zu der Erkenntnis gelangte, daß er nur als Millionär jemals hoffen könne, sich diese Gesellschaft zu Füßen zu legen und sich ein schönes und verfeinertes Weib zu kaufen. Seine Wahl wird ihm aufgezwungen. Der Zwerg schwört die Liebe ab, wie Tausende von uns sie jeden Tag abschwören; und im Nu ist das Gold in seiner Gewalt und er verschwindet in den Tiefen. Die Wasserjungfrauen schreien vergebens: „Haltet

den Dieb!“ während der Fluß in Dunkelheit zu tauchen und uns zu entschwinden scheint, und wir in die Wolkenregionen, die sich über seinen Wassern wölben, aufsteigen.

Welches sind nun die Kräfte in der Welt, die Alberich, unserm Zwerg, in seinem neuen Charakter des geschworenen Plutokraten zu widerstehen vermögen? Er ist am Werke, die Macht des Goldes geltend zu machen. Von diesem Augenblick an sind Herden seiner Mitgeschöpfe dazu verdammt, sich über und unter der Erde jämmerlich für ihn zu schinden und durch die unsichtbare Geißel des Hungers zu ihrer Arbeit getrieben zu werden. Sie sehen ihn niemals, ebensowenig wie die Opfer unserer „gefährlichen Betriebe“ jemals die Aktionäre sehen, deren Macht nichtsdestoweniger überall fühlbar ist und die Menschen der Vernichtung in die Arme treibt. Der selbe Wohlstand, den sie durch ihre Arbeit hervorbringen, wird eine weitere Kraft, sie auszusaugen; denn kaum von ihnen geschaffen, schlüpft er aus ihren Händen in die ihres Herrn und macht ihn mächtiger als zuvor. Man kann diesen Vorgang heute in jeder zivilisierten Gegend sehen, wo Millionen von Menschen sich in Armut rackern, um für unsere Alberiche mehr Wohlstand aufzuhäufen, ohne für sich selbst etwas anderes zu gewinnen als zuweilen schreckliche und tödliche Krankheiten und die Gewißheit eines vorzeitigen Todes. Dieser Teil des Mär-

chens ist erschreckend wahr, erschreckend aktuell und erschreckend modern; und seine Wirkungen auf unser soziales Leben sind so entsetzlich und zerstörend, daß wir gar nicht mehr so viel Glück kennen, daß wir dadurch abgelenkt werden könnten. Nur dem Poeten, dessen Visionen das Leben zeigen, wie es sein könnte, sind diese Dinge unerträglich. Wenn wir ein Geschlecht von Poeten wären, würden wir damit ein Ende machen, bevor dieses elende Jahrhundert vorbei ist. Da wir aber ein Geschlecht moralischer Zwerge sind, finden wir diese Einrichtungen höchst achtenswert, erträglich und reinlich. Wir gestatten ihnen, das Unheil, das sie anrichten, nach allen Richtungen fortzupflanzen und zu vermehren. Wenn es auf Erden keine höhere Macht gäbe, Alberich entgegenzuarbeiten, würde er sein Werk mit unserer gänzlichen Vernichtung krönen.

Es gibt jedoch eine solche Macht; und sie wird Gottheit genannt. Das geheimnisvolle Ding, das wir Leben nennen, gestaltet sich selbst in allen Lebewesen, in Vögeln, Vierfüßlern, Käfern und Fischen, es steigt zum menschlichen Wunder in verschmitzten Zwergen und in arbeitsamen muskulösen Riesen auf, und diese sind fähig Mühen zu ertragen, und willens, Liebe und Leben nicht durch selbstmörderische Flüche und Verzichte zu erkaufen, sondern durch geduldige Schererei im Dienste höherer

Mächte. Und diese höheren Mächte werden durch die gleiche höchst wunderbare Selbstgestaltung des Lebens ins Leben gerufen, und zwar durch seltene Persönlichkeiten, die vergleichsweise Götter genannt werden mögen, Wesen, die jener Gedanken fähig sind, deren Ziele die Befriedigung körperlicher Neigungen und persönlichen Wohlwollens weit übersteigen, da sie in der Erkenntnis gipfeln, daß nur durch die Einführung einer auf gemeinsame Verpflichtungen von sittlicher Glaubwürdigkeit gegründeten sozialen Ordnung die Welt sich aus tierischer Wildheit erheben könne. Aber wie soll die Gottheit diese Ordnung in einer Welt dummer Riesen festsetzen, da diese Gedankenlosen nur ihre niedrigen persönlichen Zwecke verfolgen und die Ziele eines Gottes in keiner Weise verstehen können? Die Gottheit muß, angesichts der Dummheit, einen Vergleich eingehen. Unfähig, der Welt das klare Gesetz des Gedankens aufzuzwingen, muß sie ihre Zuflucht zu einem mechanischen Gesetz von Befehlen nehmen, die durch rohe Bestrafungen und die Vernichtung des Ungehorsamen erzwungen werden. Und wie sorgsam diese Gesetze auch geschaffen sein mögen, um den höchsten Absichten der Urheber im Augenblick ihrer Verkündigung zu entsprechen, ist dieser Gedanke doch bevor ein Tag verging durch die unaufhörliche Weiterbildung des Lebens

gewachsen und erweitert worden; und siehe: das Gesetz von gestern hat sich mit dem Gedanken von heute schon entzweit. Doch wenn die erlauchten Schöpfer dieser Gesetze selbst mit dem Beispiel es zu brechen vorangehen, bevor es eine Woche alt ist, zerstören sie in den Augen der Untertanen ihre ganze Autorität und zerbrechen so das Schwert, das sie geschmiedet haben, um die Untertanen zu ihrem eigenen Besten zu regieren. Sie müssen daher um jeden Preis die Heiligkeit des Gesetzes aufrechterhalten, selbst wenn es aufgehört hat, ihren Gedanken darzustellen; so daß sie zuletzt in ein Netz von Verordnungen verstrickt sind, an die sie zwar nicht mehr glauben, aber die sie durch den Gebrauch doch so geheiligt und durch Bestrafungen so schrecklich gemacht haben, daß sie ihnen selbst nicht entgehen können. So kostet die Gottheit die Zuflucht zum Gesetz ihre halbe Rechtschaffenheit — als hätte sich ein geistiger König, um zeitliche Macht zu gewinnen, ein Auge ausgerissen — und schließlich beginnt sie heimlich die Ankunft einer Macht herbeizusehnen, die ihr an Gewalt überlegen ist und die ihr künstliches Reich der Gesetze zerstören und eine wahre Republik des freien Gedankens errichten wird.

Das ist keinesfalls die einzige Schwierigkeit, die die Herrschaft des Gesetzes zur Folge hat. Die rohe Gewalt seiner Ausübung muß erkauft

werden; und die Masse seiner Untergebenen muß überredet werden, es zu respektieren. Aber wie kann ihnen dieser Respekt eingeflößt werden, wenn sie unfähig sind, den Gedanken des Gesetzgebers zu verstehen? Offenbar nur, indem man die gesetzgebende Macht mit solcher Entfaltung von Glanz und Majestät verbindet, daß sie auf die Sinne der Menge Eindruck machen und ihrer Einbildungskraft Ehrfurcht einflößen können. Kurzum: der Gesetzgeber gewordene Gott mußte sich zum Pontifex und König krönen lassen. Da ihn das gemeine Volk nicht als den Weisesten zu erkennen vermag, muß es ihn als seinen Reichsten, als den Bewohner von Schlössern, den Träger von Gold und Purpur, den Esser üppiger Gastmähler, den Befehlshaber von Armeen und den Beherrscher der Mächte „Leben und Tod" — und Seligkeit und Verdammung nach dem Tode — zu erkennen imstande sein. Es ist möglich, daß auf diese Art auch ohne Korruption einiges geschaffen wird, so lange das goldene Zeitalter andauert. Zugestanden, daß eure Götter die Oberhand über die Zwerge haben; so können sie doch zu jenen ehrbaren Riesen gehen, die einen Tag Arbeit für einen Tagelohn geben, und sie überreden, für die Gottheit eine mächtige vollkommene Burg, mit Halle und Kapelle, Turm und Glocke zu bauen, um der Heimstätten willen, die dann in Sicherheit empor-

wachsen werden rund um das Tempelschloß. Dies jedoch auch nur, so lange das goldene Zeitalter andauert. In dem Augenblick, da die plutonische Gewalt entfesselt und der liebelose Alberich mit seinen korrumpierenden Millionen ins Feld gerückt ist, sind die Götter die Beute der Zerstörung, weil Alberich mit seiner unsichtbaren Hungerpeitsche die Arbeit der Zwerge zu erzwingen und den Dienst der Riesen zu erkaufen vermag, somit all den weltlichen Prunk und Glanz des goldenen Zeitalters überstrahlen und sich selbst zum Herrscher der Welt machen kann, wofern nicht die Götter mit ihren größeren Geisteskräften sein Gold zu erbeuten wissen. Das ist die Situation — das Dilemma der heutigen Kirche — geschaffen durch die Ausbeute Alberichs in den Tiefen des Rheins.

II. Szene

Aus dem Flußbett steigt man nun in wolkige Regionen auf und kommt endlich empor in die Helle, auf eine Wiese, wo Wotan, der Gott der Götter, und seine Gefährtin Fricka schlafend liegen. Wotan hat, wie man bemerkt, ein Auge verloren, und man erfährt sofort, daß er es absichtlich geopfert hat. Es war der Preis, der für seine Vereinigung mit Fricka gezahlt werden mußte, die ihm dafür als Mitgift alle Machtbefugnisse des Gesetzes zugebracht hat. Die Wiese ist am Rand einer Bergschlucht gelegen,

hinter der sich zu entfernten Höhen die Götterburg türmt, ein neuer, mächtiger Bau, der ständige Wohnsitz des einäugigen Gottes und seiner allwaltenden Gemahlin. Wotan hat diese Burg, außer in seinen Träumen, noch nicht gesehen: zwei Riesen haben sie für ihn erbaut, während er schlief; und als Fricka ihn aufweckt, steht die Wirklichkeit zum ersten Mal vor ihm. In dieser majestätischen Burg soll er mit ihr und durch sie über die unterwürfigen Riesen regieren, die wohl Augen haben, die herrlichen Gebäude zu begaffen, die ihre eigenen Hände nach Wotans Plan erbauten, aber zu wenig Gehirn besitzen, für sich selbst Schlösser zu errichten oder Göttlichkeit zu begreifen. Als Gott muß Wotan groß, sicher und mächtig sein; aber auch leidenschaftslos, neigungslos und gänzlich unparteiisch; denn die Gottheit darf in Befolgung ihres Gesetzes keine Schwächen haben und keinen Unterschied machen zwischen den Menschen. Alle diese süßen Kleinlichkeiten müssen den demütigen, dummen Riesen überlassen werden, um ihnen ihre Plage zu verzuckern; und alles in allem muß der Gott für olympische Macht den gleichen Preis bezahlen, den der Zwerg für plutonische Macht bezahlt hat.

Wotan hat das in seinem Traum von Größe vergessen. Nicht so Fricka. Woran sie denkt, das ist der Preis, den Wotan zu zahlen versprach und als Symbol dessen er sich verpflichtete, den

Riesen an diesem Tag die Schwester Frickas hinzugeben; Freia, die Göttin mit den goldenen Liebesäpfeln. Als Fricka Wotan vorwirft, das selbstsüchtig vergessen zu haben, erkennt sie, daß er, so wie sie, nicht die Absicht hat, sein Versprechen zu erfüllen, und daß er sich dabei auf eine große Weltmacht — die Lüge — verläßt („Eine europäische Macht", wie Lassalle sagte), die ihm helfen soll, die Riesen um ihren Lohn zu prellen. Aber diese Macht wohnt nicht in Wotan selbst, sondern in einem anderen Gott, über den er triumphiert hat: in Loge, dem Gott der Vernunft, der Dialektik, der Phantasie, der Einbildungskraft, der Klugheit.

Loge hatte versprochen, Wotan von seinem Vertrag zu befreien und die Riesen für ihn zu betrügen; aber er ist nicht gekommen, um sein Wort zu halten; in der Tat: Fricka schildert das bitter, warum sollte die Lüge Wotan nicht im Stich lassen, da dieses Imstichlassen doch ihr wahrstes Wesen ist?

Die Riesen fordern bald genug ihr Recht; und Freia stürzt zu Wotan und fleht ihn um Schutz an. Die Absichten der Riesen sind vollkommen ehrlich; und sie zweifeln nicht an des Gottes Treue. Ihr Teil des Vertrages steht erfüllt vor ihren Augen: Stein bei Stein, Zinnen, Türme und Tore, alles treulich nach Wotans Plan durch ihre kraftvolle Arbeit vollendet. Sie sind zuversichtlich gekommen, ihren verein-

barten Lohn zu empfangen. Und nun ereignet sich, was ihnen unglaublich und unbegreiflich erscheint. Der Gott beginnt Ausflüchte zu machen. Es gibt keinen tragischeren Augenblick im Leben als den, in welchem der demütige, gewöhnliche Mann, der Arbeiter, der mit vollem Vertrauen alle höheren Angelegenheiten seinen Vorgesetzten überläßt, entdeckt, daß diese korrupt, geizig, ungerecht und verräterisch sind. Die erschütternde Enttäuschung wirft einen poetischen Lichtstrahl in das Bewußtsein eines Riesen und verleiht ihm momentane Beredsamkeit. In diesem Augenblick erhebt er sich über seine dumme Riesenhaftigkeit und warnt den Lichtsohn ernstlich; er sagt ihm, daß alle seine Macht und hohe Priesterwürde, seine Gottheit und sein Königtum mit der schmerzhaften kalten Größe des unbestechlichen Gesetzgebers stehen und fallen müssen. Aber Wotan, dessen wahrhaft leidenschaftlicher Natur der angenommene Charakter des Gesetzgebers zuwider ist, schätzt den Tadel gering; und das Licht der Erkenntnis des Riesen erlischt im Dunkel der kraftvollen Entrüstung Wotans.

Mitten ihm Streit kommt Loge endlich; er entschuldigt seine Verspätung damit, daß eine Sache von Wichtigkeit, die er Wotan vorzulegen versprochen habe, ihn zurückgehalten hätte. Gedrängt, seine Meinung in der Angelegenheit

sofort abzugeben und Wotan aus seiner Verlegenheit zu helfen, weiß er nichts zu sagen, als daß die Riesen erwiesenermaßen vollkommen im Recht wären. Das Schloß ist tadellos erbaut worden: er habe jeden Stein geprüft und die Arbeit erstklassig befunden; man könne nichts tun, als den vereinbarten Preis dafür zu erlegen und Freia den Riesen übergeben. Die Götter sind wütend; Wotan erklärt leidenschaftlich, daß er den Pakt nur geschlossen habe auf Loges Versprechen hin, er würde schon einen Ausweg finden. Aber Loge sagt: Nein. Er habe versprochen, einen Ausweg zu finden, falls es irgend einen gäbe, aber nicht, einen Ausweg zu schaffen, wenn es keinen gäbe. Er sei über die ganze Erde gewandert, auf der Suche nach einem Schatz, der groß genug wäre, Freia von den Riesen zurückzukaufen; aber in der ganzen Welt habe er nichts gefunden, wofür der Mann das Weib aufgeben wolle. Und dies erinnere ihn auch nebenbei an die Sache, die er Wotan vorzulegen versprochen habe. Die Rheintöchter haben ihm den Diebstahl ihres Goldes durch Alberich geklagt. Loge nennt diesen Fall eine merkwürdige Ausnahme von seinem allgemein gültigen Gesetz der unkäuflichen Kostbarkeit der Liebe; dieser Goldräuber habe die Liebe abgeschworen, um die märchenhaften Schätze des plutonischen Reiches und die Herrschaft der Welt in seine Gewalt zu bekommen.

Kaum ist diese Erzählung beendet, demütigen sich die Riesen tiefer als der Zwerg. Alberich verschwor nur die Liebe, als sie ihm versagt und zum Werkzeug der erbarmungslosen Hinmordung seiner Selbstachtung gemacht wurde. Aber die Riesen, denen die Liebe durch Freia, die goldene Äpfel in Händen hält, erreichbar wäre, sind bereit, auf sie um den Preis des Schatzes Alberichs zu verzichten. Wohlgemerkt, der Schatz allein ist's, den sie wünschen. Sie haben keine stolzen Träume von Herrschaft über ihre Vorgesetzten, noch wollen sie die Welt nach eigenen Vorstellungen umformen. Sie sind weder klug noch ehrgeizig: es gelüstet sie einzig nach Geld. Alberichs Gold: das ist ihr Begehr, sonst aber, wie vereinbart, Freia, die sie als Geisel hinwegführen. Sie verlassen Wotan, damit er sich das Ultimatum der Riesen überlegen könne.

Da Freia gegangen ist, beginnen die Götter zu welken und zu altern: sie erkennen jetzt, daß Freias goldene Äpfel, die sie so leichtsinnig verschachert haben, eine Angelegenheit von Leben und Tod für sie sind; denn selbst die Götter, und wenn ihre Paläste noch so prächtig sind, können nicht nur vom Gesetz der Göttlichkeit leben. Loge allein bleibt unberührt: die Lüge mit allen ihren trügerischen Wundern, ihrem Schein, ihren Kniffen und Täuschungen, ist eine bloße Erscheinung: sie hat keinen Körper und braucht keine Nahrung. Was soll Wotan be-

ginnen? Loge sieht den Entschluß klar voraus: er muß Alberich rücksichtslos berauben. Es gibt nichts, was Wotan hindern könnte, als moralische Bedenken; denn Alberich ist, alles in allem, eine arme, schwerfällige, zwergenhafte, leichtgläubige Kreatur, die ein Gott an Voraussicht übertreffen und durch List übertölpeln kann. Hinab denn, zu ihm! Wotan und Loge tauchen in das Bergwerk, wo Alberichs Sklaven unter seiner unsichtbaren Peitsche Reichtümer für ihn aufstapeln.

III. Szene

Dieser düstere Ort muß kein Bergwerk, er könnte ebensogut eine Zündholzfabrik sein, mit gelbem Phosphor, Knochenfraß, einer großen Dividende und vielen Geistlichen als Aktionären. Oder eine Bleiweißfabrik, oder eine chemische Fabrik, oder eine Töpferwerkstätte, oder ein Rangierbahnhof, oder eine Schneiderwerkstätte, oder eine kleine, von Branntwein durchtränkte Wäscherei, oder ein Backhaus, oder ein großer Laden, oder irgend ein anderer Ort, an dem Menschenleben und Menschenglück täglich geopfert werden, damit irgend ein geiziges, törichtes Wesen imstande sei, frohlockend sein plutonisches Ideal zu verherrlichen:

„Du läßt mich essen, während andere hungern,
Und singen, während andere klagen,
So sind deine Segnungen über mir,
Als wär ich deine einz'ge Sorge."

In diesem Bergwerk, das vom Klang der Amboße der Zwerge widerhallt, die sich erbärmlich abquälen, Schätze für ihren Herrn anzuhäufen, hat Alberich seinen Bruder Mime — familiärer Mimmy — beauftragt, ihm einen Helm zu schmieden. Mimmy fühlt dunkel, daß der Helm irgend einen Zauber verleiht, und versucht, ihn zu behalten. Aber Alberich entreißt ihn dem Bruder und zeigt ihm, auf seine Kosten, daß dieser Helm die Hülle der unsichtbaren Peitsche ist und daß, wer ihn trägt, in welcher Gestalt er will erscheinen und dem Blick auch gänzlich entschwinden kann. Dieser Helm ist ein sehr gewöhnlicher Artikel in unseren Straßen, wo er meistens die Form eines Zylinders annimmt. Er macht den Träger, der Aktionär ist, unsichtbar und verwandelt ihn in verschiedene Menschenarten, zum Beispiel in einen frommen Christen, einen Unterstützer von Hospitälern, einen Wohltäter der Armen, einen musterhaften Gatten und Vater, einen scharfsinnigen, praktischen, unabhängigen Engländer, und in noch mancherlei, obwohl er in Wirklichkeit ein elender Parasit des Gemeinwohls ist, der viel verbraucht und nichts hervorbringt, nichts fühlt, nichts weiß, nichts glaubt und nichts tut, ausgenommen was alle übrigen tun, und auch das nur, weil er sich fürchtet, nichts zu tun, oder nicht wenigstens eine Tätigkeit zu heucheln.

Bei Wotans und Loges Erscheinen begrüßt Loge Alberich als einen alten Bekannten. Aber der Zwerg hat kein Vertrauen zu diesem höflichen Fremden: Geiz mißtraut instinktiv dem Verstand, selbst wenn er im Gewand der Dichtung und in Gesellschaft der Gottheit erscheint, während er den einen um seinen Glanz, den anderen um seine Würde beneidet. Alberich prahlt den Besuchern gegenüber in entsetzlicher Weise von der Macht, die jetzt in seinen Händen ist. Er malt ihnen die Welt aus, wie sie sein wird, sobald er sie einmal vollständig beherrschen wird, wie die linden Lüfte und die grünen Wiesen ihrer Täler sich zu Rauch, Schlacke und Schmutz verändern werden; wie Sklaverei, Krankheit und Haft, gelindert durch Trunksucht und beherrscht vom Stabe der Polizisten, die Grundlage der Gesellschaft bilden werden, und wie nichts dem Ruin entgehen wird, ausgenommen jene hübschen Orte und Weiber, die zur Befriedigung seiner eigenen Lüste zu kaufen ihm belieben wird. Er prophezeit, daß es in diesem Königreich des Bösen keine Macht außer seiner eigenen geben werde. Die Götter, mit ihrer Sittenlehre, ihren Gesetzen und ihren intellektuellen Spitzfindigkeiten, werden untergehen und aus dem Dasein vertrieben werden. Er fordert Wotan und Loge auf, sich davor zu hüten: und sein „Nehmt Euch in acht!" klingt heiser, fürchterlich und düster. Wotan ist bis in die tiefsten Tiefen

seines Wesens empört; er kann die Verwünschungen nicht unterdrücken, die plötzlich aus ihm hervorbrechen. Aber Loge bleibt unbewegt; er hat keine sittliche Leidenschaft: ihn dünkt Abscheu ebenso unsinnig wie Enthusiasmus. Er findet es außerordentlich unterhaltend — da er Sinn für Humor besitzt — daß der Zwerg, indem er den moralischen Eifer Wotans schürt, dessen letzte moralische Zweifel, ob er ein Dieb werden solle, beseitigt. Wotan wird den Zwerg, ohne Gewissensbisse, berauben, denn er hält es jetzt für seine höchste Pflicht, diese Macht aus so bösen Händen zu nehmen und sie selbst im Interesse der Gottheit zu gebrauchen! Aus den besten moralischen Beweggründen läßt er Loge sein Schlimmstes tun.

Einige schlau verhüllte Schmeicheleien haben leichtes Spiel bei Alberich. Loge gibt vor, sich vor ihm zu fürchten; und ohne Zögern verschlingt der Zwerg diesen Köder. Aber wie, fragt Loge, schützest du dich vor dem Haß deiner Millionen Sklaven? Werden sie dir, während du schläfst, den Zauberring nicht stehlen, das Symbol deiner Macht, das du aus dem Rheingold geschmiedet hast? Der Listigste dünkt sich Loge, schnarrt Alberich, und dann beginnt er mit den Wundern des Zauberhelms zu prahlen. Loge weigert sich, an solche Wunder zu glauben, ohne deren Zeuge gewesen zu sein. Alberich, nur zu froh, seine Macht zeigen zu

dürfen, setzt den Helm auf und verwandelt sich in eine Riesenschlange. Loge belohnt ihn, indem er tut, als ob der Schreck ihn seiner Sinne beraubte, aber er wagt zu bemerken, daß es doch noch besser wäre, wenn der Helm auch die Macht besäße, seinen Besitzer in irgend ein kleines Geschöpf zu verwandeln, das sich verbergen und die engste Spalte ausfindig machen könnte. Alberich verwandelt sich sofort in eine Kröte. Im Augenblick sitzt Wotans Fuß auf dem Zwerg; Loge zieht den Helm fort; sie fesseln und schleppen ihn dann durch die Erde als Gefangenen auf die Wiese vor die Götterburg.

IV. Szene

Hier muß Alberich seine Sklaven aus der Tiefe versammeln, damit sie den ganzen Schatz, den sie für ihn aufgehäuft haben, als Preis für seine Entfesselung Wotan zu Füßen legen. Dann verlangt der Zwerg seine Freiheit; aber Wotan will auch den Ring noch dazu. Da fühlt der Zwerg ebenso wie vor ihm der Riese, die Grundfesten der Welt unter sich wanken, da er seine eigene, niedrige Habgier bei einer höheren Macht entdeckt. Daß der Böse in seiner liebelosen Verzweiflung unheilvolle Mächte sollte beschwören können, die die Gottheit nicht zu beschwören vermöchte, scheint ihm bloß natürliche Gerechtigkeit. Aber daß die Gottheit jene unheil-

vollen Mächte dem Bösen stehlen könnte, um sie selbst zu gebrauchen, das empfindet er als eine ungeheuerliche Verkehrtheit, und sein Appell an Wotan, darauf zu verzichten, ist durch das Bewußtsein des Unrechts ergreifend genug. Er ist nutzlos. Wotan verfällt wieder in tugendhafte Entrüstung. Er erinnert Alberich daran, daß er das Gold den Rheintöchtern gestohlen hat und setzt die Miene des gerechten Richters auf, der die Rückstellung gestohlenen Gutes fordert. Alberich, der sehr wohl weiß, daß der Richter das Gut für seine eigene Tasche verlangt, hat den Ring vom Finger gezogen, und ist nun wieder so arm, wie er war, da er kriechend und stolpernd zwischen den schlüpfrigen Felsen des Rheins daherkam.

Das ist der Lauf der Welt. In früheren Zeiten, als der christliche Arbeiter vom ritterlichen Verschwender, und der Verschwender vom jüdischen Wucherer ausgesaugt wurde, bemächtigten sich Kirche und Staat, Religion und Gesetz des Juden und sogen ihn aus als Steuer für die Christen. Als die Mächte der Lieblosigkeit und des Geizes, von unsichtbaren Eigentumsrechten, die den Armen plünderten und die Erde zerstörten, getrieben, unser eigenes, erbärmliches kapitalistisches System aufgebaut hatten, und sich selbst von einem allgemeinen Fluch zum Edelmütigen und Menschlichen treiben ließen, machten sich Religion, Gesetz und Vernunft,

die niemals für sich selbst solche Systeme entdeckt haben, weil ihre natürliche Richtung nach Wohlfahrt, Sparsamkeit und Leben, nicht aber nach Korruption, Verschwendung und Tod strebt, nichtsdestoweniger kein Gewissen daraus, diese Mächte des Bösen durch Betrug und Gewalt unter dem Vorwand, sie zum Guten zu gebrauchen, an sich zu reißen. Und wenn die Kirche, das Gesetz und alle Talente gemeinsame Sache gemacht haben, um das Volk zu bestehlen, ereignet es sich unvermeidlich, daß die Kirche an ihrem Lebensnerv durch diese Treulosigkeit gegen sich selbst weit mehr geschädigt wird, als ihre mehr gewohnheitsmäßigen denn überzeugten Verbündeten; so daß Gesetz und Talent sich endlich mit der freudigen Hilfe von Loge gegen ihre diskreditierten Verbündeten wenden und die Kirche selbst bestehlen wird, wie dies zum Beispiel in Frankreich und Italien geschieht.

Die zwei Riesen kommen mit ihrem Geisel zurück, in dessen Gegenwart die Gottheit wieder aufblüht. Das Gold ist bereit für sie; aber nun, da der Augenblick, sich von Freia zu trennen, gekommen ist, scheint das Gold nicht mehr so verführerisch; und die Riesen haben gar keine Lust, sie ziehen zu lassen. Nur wenn genug Gold da ist, Freia ihren Blicken gänzlich zu verbergen, — nur wenn der Haufen so groß ist, daß die Riesen nichts sehen können als Gold, wenn Gold zwischen

sie und jedes menschliche Gefühl getreten sein wird, wollen sie sich von ihr trennen. Es ist nicht Gold genug da, um das zu vollbringen: obgleich Loge den Schatz schlau auszubreiten versteht, ist der Glanz von Freias Haar dem Riesen Fafner noch sichtbar, und um ihn zu verbergen, muß auch noch der Zauberhelm auf den Haufen gelegt werden. Selbst dann kann Fafners Bruder, Fasolt, durch eine Ritze noch einen Strahl von Freias Auge auffangen und ist dadurch unfähig, von ihr zu lassen. Nichts vermag diese Öffnung zu schließen, als der Ring; und Wotan ist ebenso geizig darauf bedacht ihn zu behalten, wie Alberich es war. Auch die anderen Götter können ihn nicht überzeugen, daß Freia dieses Opfer wert sei, da für den höchsten Gott Liebe nicht das höchste Gut bedeutet, sondern nur die allumfassende Wonne, die alle lebenden Dinge lockt, erneutes Leben zu gebären. Das Leben selbst mit seinen manigfaltigen Wundern und seinen unendlichen Möglichkeiten ist die einzige Kraft, die die Gottheit verehren kann. Wotan ergibt sich nicht früher, als bis die Stimme der fruchtbaren Erde sein Ohr erreicht, die den Samen aller Lebewesen in ihrem Schoß getragen hatte, bevor Wotan oder die Zwerge, oder die Riesen, oder das Gesetz, oder die Lüge, oder irgend eines dieser Dinge vorhanden waren, und vielleicht sogar den Samen eines noch höheren Wesens trägt, das Wotan eines Tages verdrängen

und die Verwicklungen und Bündnisse und Kompromisse durchschneiden wird, die ihn schon das eine seiner Augen gekostet haben. Als Erda, die Urmutter des Lebens, von ihrer Ruhestatt im Herzen der Erde emporsteigt und ihn warnt, den Ring zu behalten, gehorcht ihr Wotan. Der Ring wird dem Goldhaufen hinzugefügt; und auch kein Schimmer von Freia kann nun zu den Riesen dringen.

Aber welches Gesetz ist diesen zwei armen, dummen Arbeitern jetzt noch geblieben, das den einen zwingen könnte, dem anderen einen Teil des Schatzes zu überlassen, für den jeder von ihnen durch die Rückgabe Freias den ganzen Preis gezahlt hat? Aus reiner Gewohnheit blicken sie auf den Gott, daß er zwischen ihnen richte; aber Wotan, dessen Herz zu höheren über ihm stehenden Mächten aufstrebt, wendet sich mit Ekel von diesen niedrigen Kräften ab. Sie schlichten den Streit, wie zwei Wölfe es täten: Fafner schlägt den Bruder mit seiner Keule tot zu Boden. Für einen, der weiß, wieviel Blut genau auf dieselbe Weise in der Welt vergossen worden ist, durch brutalisierte Arbeiter, die bis zu dem Augenblick, da ihre Vorgesetzten sie verrieten, ehrenhafte Menschen waren, ist es furchtbar, das zu sehen und zu hören. Fafner entfernt sich mit seiner Beute. Sie ist ihm vollständig nutzlos. Er hat weder die Schlauheit noch den Ehrgeiz, damit die

Plutokratie zu errichten. Nur andere zu verhindern, dieses Ziel zu erreichen, das ist der einzige Zweck, den er in dem Schatz erblickt. Er stapelt ihn in einer Höhle auf, verwandelt sich selbst mit dem Helm in einen Drachen und widmet der Bewachung sein ganzes Leben, und ist sein Sklave genau so, wie ein Wärter der Sklave seines Gefangenen ist. Er hätte viel besser daran getan, seine Beute zurück in den Rhein zu werfen und sich selbst in das kurzlebigste Tier zu verwandeln, das sich wenigstens eines kurzen Daseins im Sonnenschein erfreut. Fafners Fall ist jedoch viel zu alltäglich, um zu überraschen; die Welt ist überfüllt mit Menschen, die alle ihre Neigungen opfern und törichterweise ihre Genossen niedertreten und vernichten, um Reichtümer zu erlangen, von denen sie nicht den geringsten Gebrauch zu machen wissen und deren erbärmlichste Sklaven sie werden, sobald sie in ihren Besitz gelangen.

Die Götter vergessen Fafner gar bald, in ihrer Freude über Freia. Donner, der Donnergott, springt auf einen Felsgipfel und ruft die Wolken, wie ein Schäfer seine Herde ruft. Sie kommen auf seinen Ruf und hüllen ihn und das Schloß in ihre schwarzen Massen ein. Froh, der Regenbogengott, eilt an Donners Seite. Auf des Donnergottes Hammerschlag wird das schwarze Gewölk nach allen Richtungen durch hervorspringende Blitzstrahlen zerrissen; und sobald der Himmel

sich erhellt, wird das Schloß in seinem vollsten Glanz sichtbar und kann nun durch die Regenbogenbrücke, die Froh über den Abgrund geschlagen hat, erreicht werden. In der Glorie dieses Augenblicks hat Wotan einen großen Gedanken. Mit all seinem Verlangen, ein Reich der Redlichkeit, der Ordnung und Gerechtigkeit und edler Gesinnungen zu gründen, hat er an diesem Tage entdeckt, daß es in der Welt noch kein Geschlecht gebe, ganz aus eigenem Antrieb, naturgemäß und unbewußt, dieses Ideal zu verwirklichen. Er selbst hat erkannt, wie weit die Gottheit von den Dingen entfernt ist, die sie anstrebt. Er, der größte der Götter, ist unfähig gewesen, sein Schicksal zu lenken: er ist gegen seinen Willen gezwungen worden, zwischen Übeln zu wählen, unheilvolle Verträge zu schließen, sie zu brechen, immer tiefer in Ungnade zu fallen und dann den Preis des Unheils seinen Fingern entschlüpfen zu sehen. Seine Gattin hat ihm sein halbes Augenlicht gekostet, sein Schloß hat ihn seine Neigungen gekostet; und der Versuch, beide zurückzugewinnen, hat ihn die Ehre gekostet. Auf jeder Seite ist er gefesselt und gebunden, abhängig von den Gesetzen Frickas und den Lügen Loges, gezwungen, mit den Zwergen um Schmiedearbeit und mit den Riesen um Kraft zu feilschen und beide mit falscher Münze zu bezahlen. Ein Gott ist ein bemitleidenswertes Wesen, nach allem. Aber die Fruchtbarkeit der Urmutter ist noch nicht

erschöpft. Das Leben, das sie gespendet hatte, war zu einer immer höheren und höheren Organisation emporgeklommen. Von der Kröte und dem Wurm zum Zwerg, vom Bären und Elefanten zum Riesen, vom Zwerg und vom Riesen zu einem Gott mit Gedanken, mit Weltbegriffen, mit Idealen. Warum sollte es hier aufhören? Warum konnte es nicht vom Gott zum Heroen weiter aufsteigen? Zu einem Geschöpf, in dem des Gottes nutzloser Gedanke wirklicher Wille und Leben würde, das seinen Weg gerade zu Wahrheit und Wirklichkeit, über die Gesetze Frickas und die Lügen Loges hinwegginge mit der Kraft, die Riesen bezwingt, und der Schlauheit, die Zwerge übertölpelt? Ja, Erda, die Urmutter, muß wieder kreisen und ihm ein Geschlecht von Helden gebären, damit die Welt und er selbst von seinen begrenzten Kräften und unheilvollen Verträgen befreit werde. Das ist die Vision, die vor ihm aufblitzt, während er sich über die Regenbogenbrücke beugt und sein Weib ruft, auf daß es komme und mit ihm in Walhall dem Heim der Götter, wohne.

Alle schwelgen im Glanz Walhallas, ausgenommen Loge. Er befindet sich hinter den Kulissen dieser vereinigten Regierung des Göttlichen und Gesetzlichen; er verachtet diese Götter mit ihren Idealen und ihren goldenen Äpfeln. „Fast schäm' ich mich, mit ihnen zu schaffen." Und so folgt er ihnen auf die Regen-

bogenbrücke. Aber als die Götter sie betreten wollen, steigt vom Fluß unten die Klage der Rheintöchter um ihr verlorenes Gold empor. „Ihr da im Wasser! Was weint ihr herauf? Hört, was Wotan euch wünscht. Glänzt nicht mehr euch Mädchen das Gold, in der Götter neuem Glanze sonnt euch selig fortan!" Und sie antworten, daß Treue nur in den Tiefen und in der Dunkelheit wohne, und was dort oben sich freue, Falschheit sei.

Und damit gehen die Götter zu ihren schimmernden Festen.

Wagner als Revolutionär

Bevor ich diese Auseinandersetzung über das „Rheingold" schließe, muß ich noch einige Worte darüber an den Leser richten.

„Rheingold" ist der am wenigsten populäre Teil des „Ringes". Das kommt daher, weil die dramatischen Momente ganz außerhalb des Bewußtseins der Menschen liegen, deren Freuden und Leiden alle häuslicher und persönlicher Natur sind, und ihnen religiöse und politische Ideen nur konventionell und abergläubisch erscheinen lassen. Für diese bedeutet das alles nur einen Kampf um einen Ring zwischen einem halben Dutzend Personen aus einem Feenmärchen, ferner stundenlange Zänkereien wegen eines Betruges und eine lange Szene in einem dunklen, grausigen Bergwerk, mit düsterer, widerwärtiger

Musik, ohne einen Schimmer von einem hübschen jungen Mann und einem netten Weibe. Nur die mit erweitertem Bewußtsein Begabten vermögen atemlos zu folgen; denn sie erkennen darin die ganze Tragödie der Menschheitsgeschichte und die ganze Furchtbarkeit des Widerstreits, der die Welt heute mit Grauen erfüllt. In Bayreuth habe ich gesehen, wie eine Gesellschaft englischer Touristen in der Mitte der dritten Szene, nachdem die armen Leute die Marter der Langweile durch Alberich ertragen hatten, sich von ihren Plätzen erhob und sich den Weg aus dem dunklen Theater in den sonnenbeleuchteten Fichtenwald erzwang. Und ich habe Leute gesehen, die durch diese Störung fast außer Rand und Band gerieten. Aber die unglücklichen englischen Touristen hielten ihr Vorgehen für durchaus berechtigt, da zwischen den Akten dieses Rheingoldprologes keine Pause stattfindet, in der man zu fliehen vermöchte. Geradeheraus gesagt: Menschen, die keine umfassenden Ideen und keine Empfindung für die Wichtigkeit des Philosophen und Staatsmannes für das Menschengeschlecht haben, können keinen Gefallen an „Rheingold“ als Drama finden. Es ist unmöglich, daß sie in einigen außerordentlich schönen, mitunter sogar großartigen und glänzenden Musikstellen einen Ersatz finden, der sie sogar gelegentlich in den Stand setzen könnte, den Streit zwischen Alberich und Wotan zu vergessen;

aber die, deren Verständnis für Musik ebenso begrenzt ist wie ihr Verständnis für die Welt, täten besser, fern zu bleiben.

Und jetzt, aufmerksamer Leser, sind wir bei dem Punkt angelangt, wo so mancher Dummkopf uns sicher unterbrechen und klipp und klar erklären wird, „Rheingold“ sei das, was man ein „Kunstwerk“ nennt; und Wagner habe niemals von Aktionären, Zylindern, Bleiweißfabriken, industriellen und politischen, vom sozialistischen und menschlichen Standpunkt betrachteten Fragen geträumt. Wir brauchen über diese anmaßende Behauptung nicht weiter zu sprechen: es ist leichter, sie mit Tatsachen aus Wagners Leben zum Schweigen zu bringen.

Im Jahre 1843 erhielt Wagner die Stellung eines Operndirektors in Dresden mit einem Gehalt von fünftausend Mark jährlich und Pensionsberechtigung. Das war eine erstklassige und dauernde Anstellung im Dienste des sächsischen Staates, die einen gesicherten Beruf und einen Lebensunterhalt bedeutete. Im Revolutionsjahre 1848 machte die unzufriedene Mittelklasse — da sie nicht imstande war, das Kirchen- und Staatsregiment des Tages von seiner Knechtschaft durch hergebrachte Sitten, Kasten und Gesetze zu befreien oder durch einen Appell an die Moralität, oder durch eine konstitutionelle Agitation für liberale Reformen aufzurütteln — gemeinsame Sache

mit der verhungernden Lohnarbeiterklasse und griff zur bewaffneten Revolution, an der sich Dresden im Jahre 1849 beteiligte. Wäre Wagner der rein musikalische Epikuräer und politisch Unabhängige gewesen, den der Ausdruck „Künstler“ für so viele Kritiker und Laien zusammenzufassen scheint — das ist ein Wesen nach ihrem eigenen lässigen Vorbild — er hätte nicht mehr Anteil an den politischen Kämpfen dieser Tage zu nehmen gebraucht, als Bishop an der englischen Reformagitation von 1832, oder Sterndale Bennett an der Chartist-Bewegung. Was hat aber Wagner getan? Zuerst richtete er einen verzweifelten Appell an den König, die wahre Königspflicht auf sich zu nehmen und sein Volk zur Befreiung von unerträglichen Irrtümern zu führen (stellen Sie sich, bitte, die Bestürzung des armen Monarchen vor!), und dann, als der Krach kam, schlug er sich zur Partei der Armen, die im Recht waren, gegen die Reichen, die im Unrecht waren. Als die Empörung niedergeschlagen war, wurden besonders drei Führer bezeichnet, an denen Rache genommen werden sollte: August Röckel, ein alter Freund Wagners, an den er eine Serie von bekannten Briefen schrieb; Michael Bakunin, später ein berühmter Apostel des revolutionären Anarchismus; und Wagner selbst. Wagner entkam nach der Schweiz; Röckel und Bakunin schmachteten lange Zeit im Gefängnis. Wagner war natürlich gänzlich rui-

niert, pekuniär und gesellschaftlich (zu seiner eigenen tiefen Erleichterung und Befriedigung); und sein Exil dauerte zwölf Jahre. Er dachte nun vor allem an die Aufführung seines „Tannhäuser“ in Paris. Mit der Absicht, sich den Parisern verständlich zu machen, schrieb er ein „Kunst und Revolution“ betiteltes Pamphlet, ein Lichtstrahl, aus dem man ersehen kann, wie vollkommen die sozialistische Seite der Revolution Wagners Sympathie besaß, und wie er gänzlich unberührt geblieben war vom Einfluß der herrschenden Kirchen des Tages. Drei Jahre lang veröffentlichte er Pamphlete — darunter sind einige umfangreiche Abhandlungen von geistiger Bedeutung, aber dabei wesentlich Pamphlete und Manifeste eines geborenen Agitators — über die soziale Umwälzung, die Religion, das Leben, die Kunst, und über den Einfluß der Reichen. 1853 wurde die Ringdichtung privat gedruckt; und 1854, fünf Jahre nach der Dresdner Insurrektion, war die Rheingoldpartitur beendet bis zum letzten Paukenschlag.

Diese Tatsachen sind in einer offiziellen Urkunde in Deutschland zu finden, wo in die Proklamation, die Wagner als „eine politisch gefährliche Person“ bezeichnet, bis auf den heutigen Tag Einsicht genommen werden kann. Die Pamphlete sind für englische Leser in der Übersetzung von Ashton Ellis erreichbar. Da dem so ist, wird jeder sicherlich als ein Ignorant

erscheinen, der vielleicht gehört hat, daß ich Sozialist bin, und nun meine Leser zu überzeugen versuchte, daß meine Interpretation des „Rheingold" nur „mein Sozialismus" sei — den ich in die Werke eines Dilettanten, der eine müßige Erzählung einer alten Sage entlieh, um ein Opernbuch daraus zu machen, hineinlege.

Wenn man nun überzeugt ist, daß das „Rheingold" eine Allegorie ist, bedenke man, daß eine Allegorie niemals ganz übereinstimmen darf, wenn sie nicht von einem geschrieben ist, der keine dramatischen Fähigkeiten besitzt, in welchem Fall sie unlesbar ist. Es gibt nur eine Möglichkeit, eine Idee zu dramatisieren, und die besteht darin, daß man ein menschliches Wesen auf die Bühne stellt, das von dieser Idee besessen ist, und zwar ein menschliches Wesen mit all den menschlichen Impulsen, die es uns verwandt und daher interessant machen. Bunyan versucht in seinem „Pilgrims Progreß" nicht, wie seine unbelesenen Nachahmer, Christlichkeit und Mut zu personifizieren; er dramatisiert vielmehr das Leben des Christen und das des mutigen Mannes. Obgleich ich gezeigt habe, daß Wotan Gottheit und Königtum ist und Loge Logik und Einbildungskraft ohne lebenden Willen (Gehirn ohne Herz, um vulgär zu sprechen), ist dennoch in dem Drama Wotan der religiöse, moralische, und Loge der witzige, erfinderische, phantasie-

volle und cynische Mensch. Was Fricka betrifft, die das Staatsgesetz repräsentieren soll, so macht sie im „Rheingold“ von ihrem allegorischen Charakter durchaus keinen Gebrauch, sondern ist nur Wotans Frau und Freias Schwester: ja, sie widerspricht sogar ihrem allegorischen Selbst, indem sie mit allen Streichen Wotans Nachsicht hat. Freilich täten gerade Staatsgesetze dasselbe, aber wir dürfen den Glauben an die Allegorie nicht durch einen Witz zu retten versuchen. Erst bei ihrem Wiedererscheinen im nächsten Drama („Die Walküre“) wird Freias Funktion als einer allegorischen Figur evident.

Ein übliches Vorurteil wird den Zuschauer hoffnungslos irreführen, falls er nicht davor gewarnt worden oder von Natur frei davon ist. In der althergebrachten Anschauung der Schöpfung sind die übernatürlichen Wesen ohne Unterschied auch immer größer als der Mensch, im Guten wie im Bösen. In der modernen menschlichen Auffassung, wie sie von Wagner angenommen wird, ist das höchste Wesen der Mensch. Die Gefahr für die Erforscher der Rheingoldpartitur besteht nun in dem Trugschluß, in den Göttern mindestens Wesen höherer Ordnung als in dem Menschen zu sehen. Das Gegenteil ist aber der Fall: Die Welt wartet auf den Menschen, der sie von der unvollkommenen und verdrehten Regierung der Götter befreien soll. Man mache sich dies einmal klar, und die Allegorie wird ein-

fach genug. Die Zwerge, Riesen und Götter sind tatsächlich Dramatisierungen der drei Hauptgruppen der Menschheit: zur ersten Gruppe gehören: die instinktiven, räuberischen, lüsternen, geizigen Menschen; zur zweiten: die geduldigen, schuftenden, dummen, demütigen, geldanbetenden; und zur dritten: die geistigen, moralischen, talentierten Menschen, die Staaten und Kirchen ersinnen und verwalten. Die Geschichte zeigt uns nur eine größere Klasse als die größte dieser Gruppen: nämlich die Klasse der Heroen.

Nun ist es vollkommen klar — obgleich ihr vielleicht niemals daran gedacht habt —, daß, wenn die nächste Generation von Europäern ganz aus Julius Cäsars bestünde, alle unsere politischen, kirchlichen und moralischen Einrichtungen sofort verschwinden müßten und selbst die am wenigsten vergängliche unter diesen Einrichtungen wie die Druidensteine und die keltischen Rundtürme als unerklärliche Überbleibsel einer untergegangenen Gesellschaftsordnung klassifiziert werden würden. Die Julius Cäsars würden sich über solche Notbehelfe wie es unsere Gesetzbücher und Kirchen sind, nicht mehr beunruhigen als ein Mitglied der Royal Society, das den Hut vor einem Friedensrichter zieht oder die Predigt eines Landgeistlichen anhört. Genau das muß sich eines Tages ereignen, wenn das Leben fortfährt, zu immer höherer Organi-

sation zu drängen, wie es dies bisher getan hat. Was die meisten unserer englischen Berufsmenschen für die australischen Buschmänner sind, das wird der Durchschnittsmensch künftiger Tage für Julius Cäsar sein. Wenn ein Mann von mittleren Jahren, diese Aussicht erwägend, überlegen wollte, was sich in seiner Generation allein in Glaubenssachen, die sein Vater als ewig und verbrieft betrachtete, ereignet hat, ja seit dem goßen Skeptizismus und den Blasphemien seiner Jugend (Bischof Colensos Kritik des Pentateuch zum Beispiel!) würde er zu begreifen anfangen, wieviel von unserer barbarischen Theologie und unseren Gesetzen der Mensch der Zukunft abstreifen wird. Bakunin, der revolutionäre Dresdner Führer, mit dem Wagner 1849 losging, gab später ein Programm — das oft mit törichtem Schrecken zitiert wird — für die Abschaffung aller Einrichtungen: religiöser, politischer, juridischer, finanzieller, gesetzlicher, akademischer usw. heraus, das in der Freiheit des menschlichen Willens gipfelte, auf daß der Mensch seinen eigenen Weg finde. Alle größten Geister jener Zeit brannten darauf, den Menschen zu erheben, ihm Selbstachtung zu verleihen, ihn aufzurütteln aus seiner Gewohnheit, vor den, von seiner eigenen Einbildung geschaffenen, Idealen zu kriechen, das Gute, das die endlose Energie des Lebens in ihm entspringen

ließ, für ein Schreckgespenst in den Wolken zu halten, und einen Fetisch der Selbstopferung zu schaffen, um seine eigene Feigheit zu rechtfertigen.

Ferner werden wir im „Ring“ den Heros kommen und mit den Zwergen, Riesen und Göttern ein Ende machen sehen. Einstweilen wollen wir nicht vergessen, daß für Wagner „Gottheit“ Schwäche und Kompromiß und „Menschheit“ Kraft und Einheit bedeutet hat. Vor allem müssen wir verstehen — denn es ist der Schlüssel zu vielem, das wir sehen werden — daß der Gott, weil sein Instinkt ihn zu einem höheren und volleren Leben treibt, sich nach der Ankunft dieser größeren Macht sehnen muß, deren erstes Werk — obgleich er das nicht begreift — seine eigene Vernichtung sein muß.

Inmitten aller dieser weitreichenden Ideen ist es unterhaltend, Wagner noch von seiner tiefeingewurzelten Kunstfertigkeit erfüllt zu finden, und zu sehen, wie er mit so viel Energie und Ernsthaftigkeit, als ob sie die höchsten Eingebungen wären, nach Effekten hascht, die jetzt altmodisch und theatralisch scheinen. Wenn Wotan Alberich den Ring entreißt, leistet sich der Zwerg einen düstern und haarsträubenden Bühnenfluch, indem er auf jeden zukünftigen Besitzer des Kleinods Sorge, Angst und Tod herabfleht. Der Tonsatz, der diesen Ausbruch

begleitet, war für Ohren der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine wahrhaft harmonische und melodische Phrase, der die Zeit nun ihre Schauer geraubt hat. Sie erklingt wieder, wenn Fafner Fasolt erschlägt und bei jeder späteren Gelegenheit, sobald der Ring seinem Besitzer den Tod bringt. Diese Episode kann nur als ein gutes Stück Bühnensensation betrachtet werden. In tieferem Sinn ist sie überflüssig und verwirrend, weil der Ruin, zu dem die Jagd nach Reichtümern führt, keines Fluches bedarf, um erklärt zu werden; noch liegt irgend ein Sinn darin, Alberich in dieser Sache mit göttlicher Voraussicht auszustatten.

DIE WALKÜRE

Ehe der Vorhang zur „Walküre" hochgezogen wird, wollen wir betrachten, was sich ereignet hat, seit er nach dem „Rheingold" fiel. Die Personen des Dramas werden es uns gleich erzählen; aber uns, die wir als Engländer wahrscheinlich nicht deutsch verstehen, ist damit vielleicht nicht geholfen.

Wotan beherrscht, an der Seite seines Weibes Fricka, noch immer ruhmreich die Welt von den Zinnen der Burg aus, die die Riesen für ihn erbaut haben. Aber die Fortdauer seiner Herrschaft ist ihm nicht gesichert, weil Alberich jeden Augenblick ein Mittel finden kann, den Ring wieder

an sich zu reißen, dessen volle Kraft er zu entfalten vermag, da er die Liebe abgeschworen hat. Solch ein Abschwören ist Wotan nicht möglich. Obgleich sein höchstes Verlangen nicht in der Liebe gipfelt, bedarf er ihrer doch mehr, als des Goldes, sonst wäre er kein Gott. Außerdem ist Wotans Macht auf Erden, wie wir gesehen haben, durch Gesetze oder ein ganzes System von Gesetzen, die den Menschen durch Strafen aufgezwungen wurden, begründet worden. Natürlich mußte er einwilligen, durch jene Gesetze gebunden zu sein; denn ein Gott, der wider seine eigenen Gesetze verstieße, gäbe die Tatsache zu, daß Recht und Gehorsam nicht die höchsten Grundsätze sind, eine Entdeckung, die für seine Oberhoheit als Pontifex und Gesetzgeber verhängnisvoll wäre. Aus diesem Grund darf er den Ring Fafner nicht auf ungesetzliche Weise entreißen, selbst wenn er sich dazu entschließen könnte, die Liebe abzuschwören.

Infolge seines Gefühls der Unsicherheit ist Wotan auf den Gedanken verfallen, eine Heldenleibgarde heranzubilden. Er hat seine Lieblingskinder zu Kriegsjungfrauen (Walküren) erzogen, deren Aufgabe es ist, Schlachtfelder zu durchschweifen und die Seelen der Tapfersten unter den Gefallenen nach Walhalla zu führen. So hat er, unterstützt von einer Kriegerschar, diese gründlich in dem konventionellen System von

Gesetz und Pflicht, supranaturalistischer Religion und sich selbst aufopferndem Idealismus unterwiesen, wobei Loge ihm als Hauptdialektiker behilflich war. Sie halten für das Wesen seiner Göttlichkeit, was in Wirklichkeit nur die Vorrichtung der notwendigen Macht ist, in der seine sterbliche Schwäche besteht. Dieser Vorgang sichert Wotans Regierungssystem die fanatische Hingabe der Kriegerschar; aber er weiß sehr wohl, daß solche Systeme trotz ihrer moralischen Prätensionen selbstsüchtigen und ehrgeizigen Tyrannen besser als wohlwollenden Despoten dienen und daß Alberich, wenn er einmal den Ring zurückerhielte, Walhalla leicht „überwalhallen" könnte, falls er sie nicht als gangbares Geschäft für bares Geld kaufte und weiterführte. Die einzige Möglichkeit beständiger Sicherheit besteht also im Erscheinen eines Helden auf Erden, der ohne unerlaubte Einflüsterung von Wotans Seite, Alberich vernichten und Fafner den Ring entreißen könnte. Dann würde, glaubt Wotan, zur Besorgnis kein weiterer Grund vorliegen, da er sich Heldenmut noch nicht als eine der Gottheit feindliche Macht vorstellt. In seiner Sehnsucht nach einem Retter bedenkt er nicht, daß die erste Heldentat des Helden — falls er kommen sollte — darin bestehen müßte, die Götter und ihre Gesetze vom Pfade seines heroischen Willens wegzufegen.

In der Tat fühlt Wotan, daß seine eigene Göttlichkeit der Keim zu solchem Heldentum ist und daß der Held aus ihm selbst hervorgehen muß. Er beginnt damit, auf der Suche nach Liebe, von Fricka und der Walhalla fortzuwandern. Er sucht die Urmutter auf und durch ihren ewig fruchtbaren Schoß wird der innere, echte Gedanke, der ihn zuerst zum Gott gemacht hatte, in Gestalt seiner Tochter wiedergeboren, die nicht verdorben von seinem Ehrgeiz und nicht gefesselt durch seine Machtmachinationen und seine Bündnisse mit Fricka und Loge ist. Diese Tochter, die Walküre Brünhilde, ist Wotans echter Wille, sein eigentliches Selbst — wie er meint —; ihr kann er sagen, was er niemand sagen darf, da er, wenn er zu ihr redet, nur mit sich selbst spricht. „Was keinem in Worten ich künde, unausgesprochen", sagt er zu ihr, „bleib' es ewig: mit mir nur rat' ich, red' ich zu dir."

Aber Brünnhilde kann keinen Helden gebären, solange kein Mann aus dem Geschlecht Wotans erscheint, um ihn mit ihr zu zeugen. Wotan wandert weiter; und eine Sterbliche gebiert ihm Zwillinge, einen Sohn und eine Tochter. Er trennt sie, indem er das Mädchen in die Hände eines im Walde hausenden Volksstammes fallen läßt, der es im richtigen Augenblick einem grimmigen Häuptling, namens Hunding, zum Weibe gibt. Mit dem Sohn führt er selbst das Leben

eines Wolfes und lehrt ihn die einzige Kunst, die ein Gott lehren kann, die Kunst, glücklos zu leben. Nachdem er ihm diese furchtbare Erziehung gegeben hat, verläßt ihn Wotan und geht zum Hochzeitsfeste seiner Tochter Sieglinde mit Hunding. Im blauen Mantel des Wanderers, mit dem breiten Hut, der über die Höhle seines verlorenen Auges herabhängt, erscheint er in Hundings Haus, dessen Mittelpfeiler ein mächtiger Baum ist. In diesen Baum stößt Wotan wortlos ein Schwert bis ans Heft, so tief, daß nur die Kraft eines Helden es herauszuziehen vermag. Dann entfernt er sich ebenso schweigend, wie er kam, blind gegen die Wahrheit, daß keine Waffe aus der Rüstkammer der Gottheit der Sache eines echten menschlichen Helden dienen kann. Weder Hunding noch irgend einer seiner Gäste kann das Schwert lockern. Es bleibt im Baumstamm und wartet auf die vom Schicksal auserwählte Hand. Das ist die Geschichte der Generationen zwischen dem „Rheingold“ und der „Walküre“.

Der erste Akt

Diesmal hören wir, während wir dasitzen und erwartungsvoll nach dem Vorhang spähen, nicht das dumpfe Brausen des Rheins, sondern das Plätschern eines Regengusses im Walde, begleitet vom Toben eines Unwetters, das bald zu einem Heulen anschwillt und in krachenden

Donnerschlägen seinen Höhepunkt erreicht. Während es nachläßt, hebt sich der Vorhang und was die Behausung betrifft, der wir uns jetzt gegenüber sehen, ist kein Irrtum möglich; denn wir gewahren den mächtigen Baum, der dem Gebäude als Pfeiler dient, und der Ort ist der Wohnung eines stolzen Häuptlings angemessen. Die Tür geht auf und ein erschöpfter Mann wankt herein, ein Kundiger aus der Schule des Unglücks. Sieglinde findet ihn am Herde liegend. Er erzählt, daß er sich in einem Kampf befunden habe und daß seine Waffen zerbrochen seien, weil sie nicht so stark wie seine Arme waren, und daß er fliehen mußte. Er verlangt einen Trunk und eine Weile Rast. Dann wolle er seiner Wege gehen, denn er sei ein unglücklicher Mann und nicht willens, sein Unglück über das Weib zu bringen, das ihm ein Obdach gewährt. Aber sie ist gleichfalls unglücklich, wie es scheint, und eine starke Sympathie keimt zwischen den beiden auf. Als ihr Gemahl eintritt, bemerkt er nicht nur diese Sympathie, sondern auch eine Ähnlichkeit zwischen dem Mann und dem Weib, das helle Schlangenglitzern in beider Augen. Sie gehen zu Tisch; und der Fremdling erzählt seine unglückselige Geschichte. Er ist der Sohn Wotans, der ihm nur als Wolfing bekannt ist und vom Stamme der Wälsungen. Vor allem erinnert er sich, daß er einst mit seinem Vater von einer Jagd heimgekehrt ist und sein Heim zerstört,

seine Mutter ermordet und seine Zwillingsschwester entführt gefunden hat. Dies war das Werk des Stammes der Neidinge, mit dem er und Wolfing fortan einen unerbittlichen Kampf führten, bis zu dem Tag, da sein Vater verschwand und mit Ausnahme einer leeren Wolfshaut keine Spur hinterließ. Der junge Wälsung war somit allein in die Welt hinausgestoßen worden; er fand die meisten Hände gegen sich gerichtet und brachte selbst seinen Freunden kein Glück. Seine letzte Heldentat war die Besiegung eines Brüderpaares, das die eigene Schwester gegen ihren Willen zwingen wollte, zu heiraten. Die Folge davon war die Ermordung der Schwester durch die Stammesgenossen ihrer Brüder und sein eigenes knappes Entrinnen durch die Flucht.

Des Flüchtlings Schicksal ist aber jetzt sogar noch furchtbarer, als er vermutet: denn Hunding, an dessen Herd er geflüchtet, ist ein Stammesgenosse der erschlagenen Brüder und verpflichtet, sie zu rächen. Er sagt dem Wälsungen, daß er am nächsten Morgen, mit oder ohne Waffen, um sein Leben werde kämpfen müssen. Dann befiehlt er dem Weibe, zu Bett zu gehen, und folgt ihr selbst, nicht ohne vorher seinen Speer mitzunehmen.

Der unglückliche Fremdling, der sinnend am Herde zurückbleibt, hat nichts zu seinem Trost als das alte Versprechen seines Vaters, daß er

eine Waffe zur Hand finden werde, wenn er sie am notwendigsten brauche. Das letzte Aufflackern des ersterbenden Feuers fällt auf das goldene Heft des Schwertes, das im Baum steckt; aber der Wälsung sieht es nicht, und die glimmende Kohle verlischt. Da kehrt Hundings Weib zurück. Hunding schläft fest; sie hat ihn betäubt. Sie erzählt dem Fremden die Geschichte von dem einäugigen Mann, der bei ihrer erzwungenen Hochzeit erschienen war, und von dem Schwert. Sie habe immer gefühlt, daß ihr Leid in den Armen jenes Helden enden werde, dem es gelingen würde, das Schwert aus dem Baum zu ziehen. Der Fremdling, so mißtrauisch er auch gegen sein Glück geworden ist, hat doch keine Besorgnisse, was seine Kraft und seine Bestimmung betrifft. Er schenkt dem Weibe sogleich seine Neigung und gibt sich dem Zauber der Nacht und der Jahreszeit hin; denn es ist Frühlingserwachen. Bald erfahren die beiden aus den gegenseitigen vertraulichen Mitteilungen, daß Sieglinde die geraubte Zwillingsschwester ist. Er jubelt darüber, daß das Heldengeschlecht der Wälsungen weder durch ein niedrigeres Geschlecht zugrunde gehen, noch verfälscht werden muß. Das Schwert mit dem Namen Nothung begrüßend, reißt er es als ihr Brautgeschenk aus dem Baum und umfaßt sie dann mit dem Ruf:

„Braut und Schwester
bist du dem Bruder —
so blühe denn, Wälsungen-Blut!“

und umfängt die Gattin, die der Frühling ihm geschenkt hat.

Der zweite Akt

Soweit scheint Wotans Plan zu glücken. Im Gebirge ruft er sein Kind, die Kriegsjungfrau Brünnhilde, die ihm die Urmutter geboren hat, und heißt sie dafür sorgen, daß Hunding im bevorstehenden Kampfe falle. Aber er rechnet ohne seine Gemahlin Fricka. Was wird sie, die Gesetzlichkeit, zu dem gesetzlosen Paare sagen, das Blutschande auf Ehebruch gehäuft hat? Ein Held mag dem Gesetze trotzen und seinen eigenen Willen an dessen Stelle setzen; aber kann ein Gott ihn schuldlos erklären, wenn die ganze Macht der Götter sich nur durch das Gesetz Geltung zu verschaffen weiß? Fricka naht, schaudernd vor Entsetzen, in allen Empfindungen verletzt, und verlangt grollend und zürnend die Bestrafung der Frevler. Wotan tritt für die Unterstützung des Heldenmutes ein, der zur Erhaltung der Walhallaleibgarde von allgemeiner Notwendigkeit ist, aber seine Vorstellungen haben nur eine Flut von Vorwürfen wegen seiner eigenen Treulosigkeit dem Gesetze gegenüber zur Folge, das er vergewaltige, wenn

er durch die Welt schweife und „Kriegsjungfrauen“, „Wälsunge“ und dergleichen erzeuge. Er wird in dem Streit hoffnungslos geschlagen. Fricka hat vollkommen recht, wenn sie erklärt, daß das Ende der Götterherrschaft an dem Tage begonnen habe, als er diesen Wolfhelden in die Welt gesetzt habe; und nun verlangt sie, nur um ihr nacktes Dasein zu retten, mitleidslos seinen Untergang. Wotan hat nicht die Macht, „nein“ zu sagen; Frickas mechanische Kraft ist es, und nicht sein Gedanke, die in Wirklichkeit die Welt regiert. Er muß Brünnhilde zurückrufen, seine früheren Verfügungen widerrufen und des Wälsungen Tod durch Hundings Hand befehlen.

Aber jetzt entsteht eine neue Schwierigkeit. Brünnhilde ist der innere Gedanke und Wille der Gottheit, das Streben des hohen Lebens zum höheren Leben, das ihr göttliches Element ist und sich nur von ihr trennt, wenn ihre Zuflucht zum Königtum und Pfaffentrug sie um weltlicher Macht willen sich selbst untreu werden läßt. Bisher hatte Brünnhilde als „Walküre“ oder „Heldenwählende“ Wotan blind gehorcht, da sie ihr Werk als das heiligste oder vornehmste in seinem Reich auffaßte; und nun erzählt er ihr, was er Fricka nicht erzählen konnte — ja, was er Brünnhilde nicht erzählen könnte, wäre sie nicht, wie gesagt, sein eigener Wille — die ganze Geschichte von Alberich und von jener Eingebung betreffs der Erweckung eines Helden. Sie billigt diese

Eingebung durchaus; aber als die Geschichte mit dem Postulat endigt, daß auch sie Fricka gehorchen und Frickas Vasallen Hunding helfen müsse, das große Werk zu zerstören und den Helden zu erschlagen, zögert sie zum ersten Mal, Wotans Befehl zu gehorchen. In seiner Wut und Verzweiflung schüchtert der Gott die Walküre mit den furchtbarsten Drohungen seines Zornes ein, und sie fügt sich.

Es tritt nun der Wälsunge Siegmund hinter seiner Schwester-Braut auf, die in einer plötzlichen Wallung des Entsetzens darüber, daß sie sich so weit hat hinreißen lassen, Schmach über ihren Helden zu bringen, ins Gebirge geflohen ist. Während sie, erschöpft und besinnungslos, in Siegmunds Armen liegt, erscheint ihm Brünnhilde und kündigt ihm feierlich an, daß er alsbald die Erde mit Sieglinde werde verlassen müssen. Der Wälsunge fragt, wohin er ihr folgen müsse. Nach Walhalla, seinen Platz unter den Helden einzunehmen, lautet die Antwort. Siegmund fragt, ob er dort seinen Vater und ein Weib finden würde. Ja, sagt die Walküre, er werde auch von schönen Wunschmädchen bedient werden. Nun fragt er weiter, ob er auch seiner Schwester begegnen würde. Brünnhilde verneint. „Zu Wotan folg' ich Dir nicht", sagt Siegmund. Sie versucht ihm begreiflich zu machen, daß er keine Wahl habe. Als Held will er sich nicht zwingen lassen: er hat seines Vaters Schwert und

fürchtet Hunding nicht. Als aber die Walküre gesteht, daß sie von seinem Vater komme und daß Gottes Schwert in den Händen eines Helden machtlos sei, fügt er sich in sein Geschick, will es aber mit eigener Hand gestalten, sowohl für sich als auch für seine Schwester, indem er zuerst diese erschlagen und dann sich selbst mit dem letzten Schwertstreich töten will. Und danach wolle er lieber zur Hölle fahren, als in Walhalla einziehen.

Wie kann nun Brünnhilde, die einmal ist, was sie ist, in einem Konflikt zwischen diesem Helden und Frickas Vasallen noch unbeeinflußt wählen? Instinktiv schlägt sie sofort Wotans Gebot in den Wind, heißt Siegmund seine Kräfte zusammennehmen für den Kampf mit Hunding und sichert ihm den Schutz ihres Schildes feierlich zu. Bald ertönt auch Hundings Horn; und Siegmunds Mut erhebt sich sofort zur Kampfeshöhe. Die beiden Feinde treffen aufeinander und die Walküre hält ihren Schild vor den Helden. Aber als der Wälsunge sein Schwert zum Todesstreich gegen Hunding erhebt, zersplittert es an dem Speere Wotans, der plötzlich zwischen den Kämpfern erscheint; und der erste Sproß des Heldengeschlechtes fällt durch das Schwert des Dieners des Gesetzes, das ihn durchbohrt. Brünnhilde rafft die Trümmer des zersplitterten Schwertes zusammen und flieht, Sieglinde auf ihrem Kriegsroß mit sich fortführend. Wotan

erschlägt Hunding in furchtbarem Zorn durch eine Berührung seiner Hand und geht dann an die Verfolgung seiner ungehorsamen Tochter.

Der dritte Akt

Auf einem Felsvorsprung warten vier Walküren auf die noch fehlenden Schwestern. Die Abwesenden sausen bald herbei; sie reiten durch die Luft, und erschlagene Helden, die sie vom Schlachtfeld aufgelesen haben, hängen über die Sättel ihrer Pferde. Nur Brünnhilde, die zuletzt kommt, bringt als Beute ein lebendes Weib. Als ihre acht Schwestern erfahren, daß sie Wotan Trotz geboten habe, wagen sie nicht, ihr zu helfen; und Brünnhilde muß Sieglinde aufrütteln, damit diese Anstalten treffe, sich zu retten. Zu diesem Zweck sagt sie Sieglinden, sie möge bedenken, daß sie den Samen eines Helden unter dem Herzen trage und um dieses Samens willen allem Mißgeschick trotzen und alles ertragen müsse. Sieglinde rafft in einem leidenschaftlichen Begeisterungsausbruch die Splitter des Schwertes zusammen und flieht in den Wald. Dann kommt Wotan; die Schwestern fliehen geängstigt auf seinen Befehl und er bleibt allein mit Brünnhilde zurück.

Das ist also der erste der unvermeidlichen Zwischenfälle, die Wotan nicht vorhersah. Heutzutage hat die Gottheit ihre Herrschaft über die Welt durch eine mächtige Kirche aufgerichtet,

die sich durch ihren Verbündeten, das Gesetz, mit seiner furchtbaren Staatsorganisation von Waffengewalt und geistiger List, Gehorsam erzwingt. Nur um die plutonische Macht im Zaum zu halten, hat sie dieses Bündnis anerkannt, das sie ursprünglich, um der ihm innewohnenden Seele willen, errichtet hatte, die nur darauf bedacht ist, das Höchste besser und das Beste höher zu gestalten; und nun ist eben diese Seele losgetrennt und arbeitet auf die Zerstörung des unentbehrlichen Verbündeten der Kirche, des gesetzgebenden Staates, hin. Wie soll der Rebell entwaffnet werden? Töten kann ihn die Gottheit nicht, da er trotz allem die eingeborene geliebte Seele der Gottheit selbst ist. Aber versteckt, unterdrückt, zum Schweigen gebracht muß er werden, sonst wird er den Staat zugrunde richten und die Kirche wehrlos machen. Bevor sie nicht vollständig von der Gottheit scheidet und als die Seele des Helden wiedergeboren wird, kann sie nichts anderes als die Verwirrung und Zerstörung der bestehenden Ordnung bewirken. Wie soll die Welt in der Zwischenzeit vor dieser Rebellenseele geschützt werden? Offenbar ist hier Loges Hilfe nötig: die Lüge ist es, die die Wahrheit — aus den edelsten Motiven natürlich — fernzuhalten vermag. Loge möge diesen Berggipfel mit der scheinbaren Glut eines verzehrenden Feuers umgeben; und wer wird es wagen, zu Brünnhilde vorzudringen? Freilich,

der Mann, der kühn genug wäre, in dieses Feuer zu schreiten, würde sogleich entdecken, daß es eine Lüge, eine Täuschung, eine Vorspiegelung ist, durch dessen Flammen er einen Sack Schießpulver tragen könnte, ohne dabei nur den geringsten Schaden zu nehmen. Darum gilt es, das Feuer so furchtbar erscheinen zu lassen, daß nur ein Held, der zur festgesetzten Zeit auf die Erde käme, hindurchzuschreiten wagte: dann ist das Problem gelöst. Wotan nimmt mit brechendem Herzen Abschied von Brünnhilden, versenkt sie in einen tiefen Schlaf, deckt sie mit ihrem langen Kriegsschilde zu, ruft Loge herbei, der in Form eines die Felsenspitze umgebenden Feuerwalles naht, und kehrt Brünnhilde für immer den Rücken.

Glücklicherweise ist diese Allegorie für die jüngere Generation unserer gebildeten Klassen nicht so in die Augen springend, wie vor vierzig Jahren. In jenen Tagen wurde jedem Kinde, das einen Zweifel über die absolute Wahrheit der Kirchenlehre äußerte selbst wenn dieser nur in der Frage gipfelte, warum Josua die Sonne stillstehen hieß, anstatt der Erde zu befehlen, sie möge aufhören sich zu drehen, oder nur in dem Hinweis, daß der Schlund eines Walfisches kaum groß genug gewesen sein dürfte, Jonas zu verschlingen, ohne Zögern klar gemacht, daß es die ganze Ewigkeit nach dem Tode in einem See von brennendem Schwefel in schauerlichen

Qualen verbringen würde, zur Strafe für solche Zweifel. Es ist heutzutage schwer, derlei zu schreiben oder zu lesen, ohne zu lachen; dennoch lehren Millionen unwissender und leichtgläubiger Leute ihre Kinder zweifellos solchen Kram noch immer. Zur Zeit, da Wagner selbst noch ein Kind war, wurde die Tatsache, daß die Hölle eine zur Einschüchterung und Unterwerfung der Massen ersonnene Erfindung ist, von den denkenden und herrschenden Klassen als ein wohlgehütetes Geheimnis bewahrt. Zu jener Zeit waren die Flammen Loges ein sehr realer Schrecken für alle, außer für die mit ungewöhnlicher Charakterstärke und Gedankenkühnheit begabten Menschen. Selbst dreißig Jahre später, als Wagner die Verse des „Ringes" zum allgemeinen Gebrauch drucken ließ, finden wir, daß er auf eine ganz ausdrückliche Ableugnung der gangbaren abergläubischen Vorstellungen verzichtet hat, und seine Leser aufmerksam macht, daß ihn eine solche der Verfolgung aussetzen würde. In England tappen noch viele unserer ehrsamen Wähler in einer düsteren Teufelsverehrung umher, deren Hauptbollwerk die Feuermassen Loges sind, da noch keine Regierung bis jetzt das Gewissen oder den Mut gehabt hat, unsere monströsen Gesetze gegen „Gotteslästerung" aufzuheben.

SIEGFRIED

Sieglinde, die mit dem ungeborenen Sohn des Helden in ihrem Schoß und den zerbrochenen Stücken seines Schwertes in der Hand, in den Wald geflohen war, hat in der Schmiede eines Zwerges ein Obdach gefunden. Dort bringt sie ihr Kind zur Welt und stirbt. Dieser Zwerg ist kein anderer als Mime, der Bruder Alberichs, der für ihn den Zauberhelm angefertigt hat. Sein Lebensziel ist, sich des Helms, des Ringes und des Schatzes zu bemächtigen und durch diese Güter jene plutonische Herrschaft über die Welt zu erlangen, unter deren ersten Machtzeichen er sich selbst während Alberichs kurzer Regierung auf dem Boden gewunden hat. Mime ist ein blinzelndes, schlotterndes altes Geschöpf, zu schwach und zu feig, um auch nur daran zu denken, selbst die Waffen zu ergreifen und Fafner zu berauben, der noch immer, in einen ungeheuren Drachen verwandelt, in einer Höhle des Felsens über dem Golde brütet. Mime braucht dazu die Hilfe eines Helden; und er besitzt Schlauheit genug, um zu wissen, daß es ganz gut möglich und in der Tat zumeist der Lauf der Welt ist, daß Greisenhabgier und List die Jugend und Tapferkeit an die Arbeit schickt, um durch diese selbst zu Ansehen zu gelangen. Er kennt den Stammbaum des Kindes, das ihm auf dem Hals gelassen wurde, und erzieht es mit großer Sorgfalt zum Manne.

Seine Mühe wird nur allzu gut belohnt. Der Knabe Siegfried, der keinen Gott hat, der ihn die Kunst des Unglücks lehren könnte, erbt nichts von dem Mißgeschick seines Vaters, dagegen aber seine ganze Unerschrockenheit. Die Furcht, der Siegmund seine eherne Stirne bot, und das Weh, das er verwinden mußte, sind dem Sohne unbekannt. Der Vater war treu und dankbar; der Sohn kennt kein anderes Gesetz, als seine eigene Laune, er verabscheut den häßlichen Zwerg, der ihn aufgezogen hat, bricht wütend los, als dieser Ansprüche auf irgend eine Vergeltung seiner zärtlichen Sorgfalt macht, und ist, mit einem Wort, eine total unmoralische Persönlichkeit, ein geborener Anarchist, das Ideal Bakunins, eine Vorahnung des Nietzscheschen „Übermenschen". Er ist ungeheuer stark, voller Leben und Lust, gefährlich und unheilbringend, wenn er etwas nicht mag, und zärtlich, wenn er etwas liebt. Es ist ein Glück, daß seine Neigungen und Abneigungen gesund und vernünftig sind. Alles in allem, ein frischer, junger Waldbewohner, ein Sohn des Morgens, durch den das Heldengeschlecht aus den Wolken des gewaltigen Konfliktes seines Großvaters mit dem Gesetz, an das Licht der Sonne hervorgetreten ist und aus der Nacht des tragischen Kampfes, den sein Vater mit diesem Gesetz geführt hat.

Der erste Akt

Mimes Schmiede ist ein Gewölbe, in dem er sich vor dem Licht verbirgt, wie der augenlose Fisch in den amerikanischen Grotten. Ehe der Vorhang in die Höhe geht, sagt uns schon die Musik, daß wir im Dunkel tasten. Da er nun endlich hochgezogen wird, sehen wir Mime in Nöten. Er versucht, ein Schwert für seinen Pflegesohn zu schweißen, der nun groß genug ist, gegen Fafner ins Feld zu ziehen. Mime kann tückische Schwerter schmieden; aber der heldenmütige Mann kann seinem eigenen Willen nicht den Weg durch Religionen und Regierungen und Geldaristokratien und alle die anderen Erfindungen des Reiches, in dem die Unheroischen zittern, mit einer von diesem Zwerge geschmiedeten Waffe bahnen. So schnell Mime Schwerter anfertigt, so schnell zerschmettert sie auch Siegfried-Bakunin, worauf er den armen, alten Waffenschmied beim Kragen packt und wütend züchtigt. Der Tag, über dem der Vorhang aufgeht, beginnt mit einem dieser peinlichen Zwischenfälle. Mime hat eben sein Bestes geleistet und ein Schwert von hervorragender Güte hergestellt. Siegfried kehrt zum äußersten Entsetzen des jämmerlichen Zwergs in ungewöhnlich guter Stimmung mit einem wilden Bären heim. Nachdem der Bär entlassen ist, wird das neue Schwert vorgenommen. Es wird, wie gewöhnlich, alsbald zerschmettert und hat auch

die gewöhnliche Wirkung auf die Laune Siegfrieds, der seinen endlosen kritischen Auslassungen über die gerühmte Geschicklichkeit des Schmiedes die Versicherung hinzufügt, daß er den Verfertiger solcher Schwerter ebenfalls zerschmettern würde, wenn dieser nicht zu ekelhaft wäre, als daß er ihn anfassen möchte.

Mime wiederholt neuerdings seine ständige Verteidigung, die in einer Reihe weinerlicher Hinweise auf die Sorgfalt, mit der er den kleinen Knaben zum Manne aufgezogen habe, gipfelt. Siegfried antwortet treuherzig, daß diese Sorgfalt seltsamerweise statt seine Dankbarkeit hervorzurufen, ihm den lebhaften Wunsch einflöße, dem Zwerge den Hals umzudrehen. Das einzige, was er zugibt, ist, daß er immer wieder zu seinem Mime zurückkehren mag, obwohl er ihn mehr verabscheut als irgend ein lebendes Wesen im Walde. Der Zwerg versucht nun auf diesem Zugeständnis eine Theorie kindlichen Instinktes aufzubauen. Er behauptet, daß er Siegfrieds Vater sei und daß Siegfried deshalb nicht ohne ihn leben könnte. Aber Siegfried hat von seinen Waldgenossen, den Vögeln und Füchsen und Wölfen erfahren, daß zur Hervorbringung von Kindern nicht nur Väter, sondern auch Mütter nötig sind. Mime behauptet, indem er sich auf den verzweifelt haltlosen Grund stützt, daß der Mensch weder Vogel noch Fuchs sei, er wäre Siegfrieds Vater und Mutter zugleich. Er wird

aber sofort als gemeiner Lügner entlarvt, da die Vögel und Füchse genau wie ihre Eltern aussehen, wogegen Siegfried, der sein eigenes Bild oft genug im Wasser betrachtet hat, bezeugen kann, daß er Mime nicht ähnlicher sehe, als eine Kröte einer Forelle. Hierauf würgt er, um das Gespräch auf eine Basis vollständigen Freimutes zu bringen, Mime so lange, bis dieser nicht mehr sprechen kann. Nachdem der Zwerg sich erholt hat, ist er so eingeschüchtert, daß er Siegfried die Wahrheit über seine Abstammung erzählt und als Beweis dafür die Späne des Schwertes vorzeigt, das an Wotans Speer zerbrach. Siegfried befiehlt ihm sofort bei Strafe einer erbarmungslosen Tracht Prügel, das Schwert zusammenzuschweißen, und stürzt fort in den Wald, frohlockend über die Entdeckung, daß er kein Sprößling Mimes sei und sich nun um ihn nicht mehr zu scheren brauche, sobald das Schwert wieder ganz ist.

Der arme Mime befindet sich jetzt in einer schlimmeren Lage als je zuvor, denn er hat schon längst herausgefunden, daß die Schwertsplitter seiner Kunst gänzlich spotten: der Stahl gibt weder seinem Hammer noch seiner Esse nach. In diesem Augenblick tritt ein Wanderer in seine Höhle. Er ist in einen blauen Mantel gehüllt, hält einen Speer in der Hand, und die Krämpe seines breiten Hutes bedeckt das eine seiner Augen. Mime, der von Natur aus nicht

gastfreundlich ist, versucht ihn abzuschütteln; aber der Wanderer kündigt sich als ein Weiser an, der seinem Wirt in einer dringenden Notlage zu sagen vermöchte, was zu wissen ihm am meisten am Herzen läge. Mime, der dieses Anerbieten sehr übelnimmt, weil es die geistige Überlegenheit seines Gastes bedeutet, macht sich seinerseits erbötig, dem Weisen etwas zu verraten, was dieser scheinbar nicht wisse: nämlich den Weg zur Tür. Des unerschütterlichen Wanderers Antwort besteht darin, daß er sich setzt und den Zwerg zu einer Erprobung seines Witzes herausfordert. Er wettet seinen Kopf gegen den Mimes, daß er drei beliebige Fragen beantworten werde, die der Zwerg ihm stellen möge.

Jetzt hätte Mime die schönste Gelegenheit, wenn er nur genug Verstand besäße, das zu erfragen, was er gerne wissen möchte, statt zu tun, als ob er ohnedies alles wüßte. In diesem Moment hat er es überaus nötig herausbekommen, wie die Schwertstücke zusammengeschweißt werden können, und zufällig hat sich im Augenblick seiner höchsten Not das einzige Wesen zu ihm verirrt, das es ihm sagen könnte. Unter solchen Umständen würde ein kluger Mann sich beeilen, seinem Besucher jene drei Fragen zu stellen, in denen die eigene Unwissenheit am tiefsten ist, und ihn bitten, sie zu beheben. Der Zwerg aber, der ein schlauer Tor ist und nur den Wunsch hat, in seinem Gast Unwissenheit zu entdecken, bittet

ihn um Aufklärung über die drei Punkte, über die vollständig genau unterrichtet zu sein, seinen größten Stolz ausmacht. Seine drei Fragen lauten: wer unter der Erde, wer auf der Erde und wer droben in Wolkenhöhen wohne. Der Wanderer erzählt ihm hierauf als Antwort: von den Zwergen und von Alberich, von der Erde und den Riesen Fasolt und Fafner, von den Göttern und von sich selbst, von Wotan, den Mime jetzt ehrerbietig erkennt.

Nun ist die Reihe an Mime, dreien Fragen standzuhalten. Welches ist das Geschlecht, das Wotan am teuersten ist und gegen das er nichtsdestoweniger am schlimmsten gehandelt hat? Mime kann das beantworten; er kennt die Wälsungen, das Heldengeschlecht, das aus Wotans Treulosigkeit gegen Fricka hervorgegangen ist, er vermag dem Wanderer die ganze Geschichte von den Zwillingen und ihrem Sohne Siegfried zu erzählen. Wotan gratuliert Mime zu seiner Weisheit und fährt fort zu fragen, mit welchem Schwerte Siegfried Fafner töten werde. Mime kann auch darauf antworten: er hat die ganze Geschichte des Schwertes im kleinen Finger. Wotan begrüßt ihn als den Wissendsten der Wissenden und schleudert ihm die Frage entgegen, die der Zwerg selbst hätte stellen sollen: „Wer wird das zerbrochene Schwert zusammenschweißen?" Mime, dessen Kopf auf dem Spiel ist, gesteht unter lautem Jammern, daß er diese

Frage nicht zu beantworten vermag. Der Wanderer liest ihm nun in angemessener Weise die Leviten, wegen der törichten Klugheit, die ihn verhindert habe, vor allem danach zu fragen, was er wissen wolle, und verkündet ihm, daß nur ein Schmied, der die Furcht nicht kenne, imstande sein werde, Nothung wiederherzustellen. Diesem Schmied überläßt der Wanderer den verwirkten Kopf seines Wirtes und wandert fort, in den Wald. Jetzt lassen Mime seine Nerven gänzlich im Stich. Er zittert wie im Delirium tremens und bekommt entsetzliches Alpdrücken, in dessen ärgstem Krampf ihn alsbald der aus dem Wald heimkehrende Siegfried findet.

Es folgt nun ein merkwürdiges und kurzweiliges Gespräch. Siegfried selbst kennt die Furcht nicht und brennt darauf, sie wie eine Fertigkeit zu erlernen. Mime ist die Furcht selbst; ihm ist die Welt eine Phantasmagorie von Schrecknissen. Nicht daß er sich fürchtete, im Walde gefressen zu werden oder sich die Finger am Schmiedefeuer zu verbrennen. Eine lebhafte Abneigung gegen das Vernichtet- oder Verstümmeltwerden macht einen Mann nicht zum Feigling; im Gegenteil: sie ist bei einem wackern Mann der Anfang der Weisheit. Aber in der Seele Mimes ist Furcht nicht die Wirkung der Gefahr; sie ist ihre angeborene Eigenschaft, die keine Sicherheit abzuschwächen vermag. Er

gleicht so manchem armen Zeitungsherausgeber, der die Wahrheit, so einfach sie auch sein mag, nicht zu drucken wagt, selbst wenn sie für ihn und alle seine Leser auf der Hand liegt. Nicht, weil ihm irgend etwas Unangenehmes zustoßen könnte, wenn er es täte, sicherlich auch nicht, weil es ihm dann mißlingen würde, ein hervorragender und einflußreicher Führer der öffentlichen Meinung zu werden, sondern einzig und allein deshalb, weil er in einer Welt eingebildeter Schrecknisse lebt, die in einem bescheidenen, und einem Gentleman anstehenden Mißtrauen gegen die eigene Kraft und den eigenen Wert, und folglich auch gegen den Wert seiner eigenen Meinung wurzelt. Genau so fürchtet Mime alles, was ihm irgendwie gut bekommen könnte, insbesondere das Licht und die frische Luft. Er ist auch überzeugt, daß jeder, der nicht genügend in Furcht getaucht und beständig auf der Hut ist, bei seinem ersten Ausflug in die Welt sofort zugrunde gehen müsse. Um sich Siegfried für das Unternehmen, für das er ihn bestimmt hat, zu erhalten, macht er einen grotesken Versuch, ihm Furcht beizubringen. Er schildert Siegfried, gestützt auf seine Erfahrung, die Schrecknisse des Waldes, seine dunklen Stellen, seine drohenden Geräusche, seine heimlichen Hinterhalte, seine unheimlich flackernden Lichter, seine herzbeklemmenden Ekstasen des Entsetzens.

Das alles hat keine andere Wirkung, als Sieg-

fried mit Staunen und Neugierde zu erfüllen, denn der Wald ist für ihn ein Ort des Entzückens. Er ist ebenso begierig, die von Mime geschilderten Schrecknisse zu erleben, wie ein Schulbube begierig ist, den elektrischen Schlag kennen zu lernen. Da hat Mime den glücklichen Einfall, ihm Fafner als ein Wesen zu schildern, das ihm wahrscheinlich einen exemplarischen Schrecken einjagen werde. Siegfried brennt nun darauf, dieses Wesen kennen zu lernen, und da Mime ihm das Schwert nicht zu schmieden vermag, schlägt er vor, sich auf der Stelle an die Arbeit zu machen und es selbst wiederherzustellen. Mime schüttelt den Kopf und weist Siegfried darauf hin, wie seine jugendliche Faulheit und sein Trotz ihn gehindert hätten, das Schmiedehandwerk von Professor Mime zu erlernen und daß er daher nicht einmal wisse, wie die Ausbesserung des Schwertes anzufassen sei. Siegfried-Bakunins Erwiderung ist einfach und vernichtend. Er macht dem Zwerge klar, daß das Endergebnis der akademischen Geschicklichkeit Mimes darin bestünde, daß er weder selbst ein anständiges Schwert zustande brächte, noch auch nur fähig sei, ein beschädigtes Schwert wieder herzustellen. Unbekümmert um die Einwendungen des geärgerten Professors, ergreift Siegfried eine Feile und zerstört in wenigen Augenblicken die Fragmente des Schwertes vollständig, indem er sie in einen Haufen Stahlspäne zerfeilt. Dann

gibt er die Stahlspäne in einen Schmelztiegel, vergräbt diesen in den Kohlen und macht sich am Blasebalg mit dem jauchzenden Frohlocken des Anarchisten, der zerstört, nur um den Boden für eine Neuschöpfung freizumachen, an die Arbeit. Sobald der Stahl geschmolzen ist, gießt er ihn in eine Form und siehe da: eine Schwertklinge im Rohen ist fertig. Mime, bestürzt über den Erfolg dieser Verletzung aller Regeln seines Handwerks, begrüßt Siegfried als den Mächtigsten der Schmiede, erklärt sich selbst kaum würdig, sein Koch oder Küchenjunge zu sein, und geht sofort daran, eine Suppe zu vergiften, mit der er Siegfried zu töten hofft, sobald dieser den Riesen Fafner erschlagen haben wird. Mittlerweile schmiedet und härtet und hämmert und nietet Siegfried sein Schwert und singt die ganze Zeit laut und ebenso sinnlos dazu, wie die Rheintöchter selbst. Zum Schluß spaltet er den Amboß, an dem Mimes Schwerter zerschellt sind, mit einem mächtigen Streich des neugeschmiedeten Nothung.

Der zweite Akt

In der dunkelsten Stunde vor dem Anbrechen jener Nacht befinden wir uns vor Fafners Höhle; wo wir Alberich finden, der nichts Besseres anzufangen weiß, als den Schlupfwinkel des Drachen zu beobachten und sich in vergeblicher Sehnsucht nach dem Gold und dem Ring zu

verzehren. Der elende Fafner, der einstmals ein ehrlicher Riese gewesen ist, kann die Furchtbarkeit, die er nötig hat, um sein Gold zu bewahren, nur dadurch erhalten, daß er ein giftiges Reptil bleibt. Warum er nicht vorzieht, wieder ein ehrlicher Riese zu werden und sich aus seiner Höhle zu drücken, das Gold und den Ring und das übrige jedem überlassend, der töricht genug ist, es um einen solchen Preis zu erwerben, ist die erste Frage, die jeder Mensch stellen wird, nur nicht der Zivilisierte, der an jene Art von Wahnsinn zu sehr gewöhnt ist, um darüber auch nur zu erstaunen.

In der Nacht kommt der Wanderer zu Alberich, den der Zwerg, der seinen Räuber von ehemals erkennt, einen schamlosen Dieb schmäht und ihn wegen der Hilflosigkeit seiner gepriesenen Macht verhöhnt, die an auf dem Schaft seines Speeres verzeichnete Gesetze und Verträge gebunden ist und der, wie Alberich richtig sagt, in seinen Händen wie Sand zerbröckeln würde, wenn Wotan es wagte, ihn für seine eigenen, wirklichen Zwecke zu gebrauchen. Wotan, der mit diesem Speer seinen eigenen Sohn selbst hat töten müssen, weiß das sehr wohl; aber es beunruhigt ihn nicht mehr, denn er erhebt sich jetzt endlich zur Verabscheuung seiner eigenen künstlichen Macht und blickt nach dem kommenden Helden aus, der sie nicht befestigen, sondern zerstören soll. Als Al-

berich wieder mit seiner noch immer unerfüllten Hoffnung, die Götter eines Tages zu vernichten und die Welt durch den Ring zu beherrschen, herausplatzt, ist Wotan nicht mehr empört. Er sagt Alberich, daß Bruder Mime mit einem Helden naht, dem die Gottheit weder helfen noch Hindernis sein kann. Alberich könne sein Glück gegen ihn versuchen, ohne störende Einmischung von Walhalla befürchten zu müssen. Wotan rät Alberich, Fafner zu warnen und sich erbötig zu machen, mit dem Helden für ihn zu unterhandeln; Fafner gäbe ihm dafür vielleicht den Ring. Sie wecken den Drachen auf, der sich zwar zu einem brüllenden Gespräch herbeiläßt, aber, im Zauber des Besitzes befangen, für ihren Vorschlag taub bleibt. „Ich lieg' und besitze — laßt mich schlafen!" sagt er. Wotan wendet sich weise lächelnd zu Alberich: „Nun, Alberich, das schlug fehl! Doch schilt mich nicht mehr Schelm! Dies eine rat' ich, achte noch wohl: Alles ist nach seiner Art; an ihr wirst du nichts ändern." Damit verläßt er ihn. Alberich, der in dem Gefühl, daß sein alter Feind sich über ihn lustig gemacht hat, wütend und doch ahnungsvoll überzeugt ist, daß das letzte Wort nicht von Gott gesprochen werden wird, verbirgt sich bei Tagesanbruch, und sein Bruder Mime naht mit Siegfried.

Mime macht einen letzten Versuch, Siegfried zu ängstigen, indem er ihm des Drachen furchtbare Kinnladen, seinen giftigen Atem, seinen

ätzenden Speichel und seinen tödlichen, stacheligen Schwanz schildert. Siegfried hat kein Interesse für den Schwanz; er will wissen, ob der Drache ein Herz hat, weil er auf seine Geschicklichkeit vertraut, mit der er dem Drachen Nothung ins Herz stoßen will, wenn es vorhanden ist. Über diesen Punkt beruhigt, jagt er Mime davon und streckt sich unter den Bäumen aus, dem Morgengeplauder der Vögel lauschend. Ein Vöglein ist darunter, das hat ihm eine Menge zu sagen; aber Siegfried kann es nicht verstehen, und nachdem er vergeblich versucht hat, das Gespräch mit einer Rohrpfeife, die er schneidet, zu führen, verlegt er sich darauf, den Vogel mit Weisen zu unterhalten, die er seinem Horn entlockt, und mit dem er um eine liebende Gefährtin fleht, wie sie all die anderen Geschöpfe des Waldes haben. Seine Melodien wecken den Drachen auf und Siegfried macht sich über die grimmige Gefährtin lustig, die der Vogel ihm gesandt hat. Fafner ärgert sich ungemein über die Unehrerbietigkeit des jungen Bakunin. Er verliert die Geduld, kämpft und wird zu seinem eigenen großen Erstaunen sofort erschlagen.

In solchen Konflikten lernt man die Botschaft der Natur ein wenig deuten. Als Siegfried den Finger in den Mund steckt und das ätzende Blut des Drachen, das ihn bespritzt hat, kostet, versteht er die Vogelstimme und läßt sich über die Schätze, die nun in seinem Bereich sind, be-

lehren. Hierauf geht er in die Höhle, um sich das Gold, den Ring und die Wunschkappe zu sichern. Da kommt Mime des Wegs und wird von Alberich herausgefordert. Die beiden geraten wegen der Teilung der Beute, die sie noch nicht besitzen, wütend aneinander, bis Siegfried mit dem Ring und dem Helm aus der Höhle kommt, nicht sehr angenehm berührt von dem Haufen Gold, und enttäuscht, das Fürchten noch immer nicht erlernt zu haben.

Er hat jedoch gelernt, die Gedanken eines Geschöpfes von der Art des armen Mime zu lesen, dem es in der Absicht, Siegfrieden mit Schmeicheleien und Zärtlichkeit zu überschütten, nur gelingt, die eigene, von tödlichem Neid erfüllte Seele zu enthüllen, was zur Folge hat, daß Siegfried ihn zur tiefsten Befriedigung des versteckten Alberich mit Nothung züchtigt und tötet. Ohne sich um das Gold zu kümmern, das er der Obhut des Erschlagenen überläßt und in seinem Wunsch enttäuscht, das Gefühl der Furcht kennen zu lernen, und voll Sehnsucht nach einer Gefährtin, wirft sich Siegfried ermattet auf den Rasen und wendet sich abermals an seinen Freund, den Vogel, der ihm von einem Weibe erzählt, das auf einer Felsenspitze in einem Flammenschloß schläft, dessen Schwelle nur ein Furchtloser zu überschreiten vermöchte. Siegfried ist im Nu auf den Beinen, die ganze Erregung des Frühlings fiebert in seinen Adern,

und er folgt dem Flug des Vogels, der ihn zu dem flammenden Berge führt.

Der dritte Akt

An den Fuß des Berges kommt auch der Wanderer, dem nun sein Verhängnis naht. Er ruft die Urmutter aus den Tiefen der Erde empor und bittet sie um ihren Rat. Sie befiehlt ihm, sich mit den Nornen zu beraten. Aber diese können Wotan nicht helfen; was er sucht, ist die Vorausbestimmung der Bahn seines Willens, der mit diesen hilflosen Nornen, die nur das Netz des Zufalls um die Füße der Menschen spinnen, beständig im Kampf liegt. „Was weckst du mich, und fragst um Kunde nicht Erdas und Wotans Kind?“ fragt Erda. Wotan muß der Urmutter nun schildern, wie er sich den Weg zu dieser versperrt und die Feuermassen Loges zwischen die Welt und den Rat der Tochter gesetzt hat. Wie die Dinge liegen, kann die Urmutter dem Wanderer nicht helfen. Die Verwirrung, die eine solche Trennung teilweise hervorruft, ist immer die erste Folge der ewigen Arbeit der Urmutter, die Lebenskraft der Welt zu immer höherer Organisation zu treiben. Sie kann ihm keinen Ausweg aus der Zerstörung zeigen, die er voraussieht. Da bricht aus seinem Innersten das Geständnis der Freude über sein Schicksal hervor, und er frohlockt jetzt selbst darüber, daß er mit allen seinen Gesetzen und

Bündnissen, samt dem Speerszepter, das er nur unter der Bedingung, seine liebsten Kinder damit zu erschlagen, schwingen durfte, samt seinem Königtum, der Macht und dem Ruhm, die sich nie wieder als „Welt ohne Ende“ werden aufspielen können, zugrunde gehen muß. Damit entläßt er Erda, die ihrem Schlaf im Innern der Erde wieder in die Arme sinkt, während der Waldvogel herbeifliegt, der den Sohn des erschlagenen Sohnes an sein Ziel führt.

Nun ist es zwar herrlich, wenn die siegreiche neue Ordnung über die hinscheidende alte triumphiert; aber wenn man zufällig selbst zur alten Ordnung gehört, so muß man nichtsdestoweniger um sein Leben kämpfen. Es ist kaum anzunehmen, daß die britische Armee bei der Schlacht von Waterloo nicht wenigstens einen Engländer in ihren Reihen gehabt haben sollte, der intelligent genug gewesen wäre, im Interesse seines Landes und der Menschheit zu hoffen, daß Napoleon die verbündeten Heere besiegen möchte; aber dieser Engländer hat nichtsdestoweniger vorgezogen, einen französischen Kürassier zu töten, als von ihm getötet zu werden; mit derselben Energie, wie nur irgend ein einfältiger Soldat, der von Menschen, die es besser wissen sollten, angefeuert wird, seine Unwissenheit, Wildheit und Torheit, Patriotismus und Pflichtgefühl zu nennen. Ein überholtes Leben mag zum bloßen Irrtum geworden sein; aber es

wird doch noch immer das Recht beanspruchen, eines natürlichen Todes zu sterben, und es wird seine Hand zur Selbstverteidigung auch gegen ein Jahrtausend erheben, wenn dieses versucht, das kurze Verfahren des Mordes anzuwenden. Wotan entdeckt dieses Naturgesetz, als er Siegfried, der am Fuß des Berges durch das Verschwinden des Vogels zum Stillstand gebracht wird, von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht. Da Siegfried dem Wanderer begegnet, fragt er ihn nach dem Weg zu dem Berge, auf dessen Gipfel ein Weib, von Feuer umloht, schlafe. Der Wanderer forscht Siegfried aus und entlockt ihm seine Geschichte. Als Siegfried beschreibt, wie er die Wiederherstellung des Schwertes vorgenommen habe, und erzählt, daß er von der Sache nichts weiter verstanden habe, als daß die gebrochenen Stücke Nothungs ihm nutzlos bleiben würden, wenn er aus ihnen nicht ein gänzlich neues Schwert zu machen verstünde, bricht Wotan sogar in väterliches Entzücken aus. Des Wanderers Interesse wird von Siegfried keineswegs erwidert. Seine Majestät und Ehrwürdigkeit sind an dem jungen Anarchisten verschwendet, der nicht gewillt ist, die Zeit mit Plaudern zu vertändeln. Kurz angebunden befiehlt er Wotan, ihm entweder den Weg nach dem Berge zu zeigen oder aber „halte dein Maul!" Wotan ist ein wenig verletzt. „Geduld, du Knabe!" sagt er. Dünk' ich dich alt, so sollst

du mir Achtung bieten.“ „Das wär’ nicht übel!“ entgegnet Siegfried. „So lang’ ich lebe, stand mir ein Alter stets im Wege: den hab’ ich nun fortgefegt. Stemmst du dort länger dich steif mir entgegen — sieh’ dich vor, mein’ ich, daß du wie Mime nicht fährst! Wie siehst du denn aus? Was hast du gar für ’nen großen Hut? Warum hängt er dir so ins Gesicht? .... Doch darunter fehlt dir ein Auge! Das schlug dir einer gewiß schon aus, dem du zu trotzig den Weg vertratst?“ Wotan erwidert darauf allegorisch, daß das verlorene Auge — das Auge, das ihn seine Heirat mit Fricka gekostet hatte — ihm — Wotan — nun aus Siegfrieds Kopf entgegenblicke. Infolge dieser Antwort hält Siegfried den Wanderer für verrückt und gibt ihn auf, erneuert aber seine Androhungen persönlicher Gewalttätigkeit. Da wirft Wotan die Maske des Wanderers ab. Er hebt den weltregierenden Speer und offenbart seine ganze göttliche Majestät und Größe als Hüter des Berges, auf dessen Gipfel die Feuergluten Loges jetzt als Hintergrund für die Majestät des Gottes emporlodern. Aber all dies ist Siegfried-Bakunin gegenüber vergeblich. „Meines Vaters Feind!“ ruft er aus, als er den Speer gegen seine Brust gerichtet sieht. Und der Speer zersplittert unter Nothungs Streich. „Zieh’ hin!“ sagt Wotan, „ich kann dich nicht halten!“ und entschwindet für immer dem Auge der Menschen. Der Berg

wälzt seine Feuermassen herab, aber Siegfried geht ihnen ebenso frohlockend entgegen, wie er an das Schmieden des Schwertes oder an die Drachentötung ging. Er bahnt sich einen Weg durch die Flammen und begleitet das Knistern und Zischen freudig mit den Tönen, die er in sein Horn stößt. Und nicht ein Kopfhaar wird ihm versengt. Jene fürchterlichen Flammen, deren Schrecken die Menschheit jahrhundertelang von der Wahrheit ferngehalten haben, sind nicht heiß genug, ein Kind zum Schließen der Augen zu zwingen. Sie sind ein bloßes Blendwerk und machen Loges erfindungsreicher Regiekunst alle Ehre; aber nichts ist jemals in diesen Flammen umgekommen, noch wird jemals etwas darin zugrunde gehen, die Kirchen ausgenommen, die armselig und ungläubig genug gewesen sind, ihrer Macht zuliebe mit den Lügenkünsten eines Märchenerzählers zu verhandeln.

Wieder zur Oper zurück

Und nun, Zuschauer der Nibelungen, fasse Mut; denn einmal haben alle Allegorien ein Ende, die Stunde, die dich von diesen Erklärungen erlöst, steht nahe bevor. Der Rest, der jetzt folgt und deiner harrt, ist Oper und nichts als Oper. Noch ehe viele Takte erklingen, werden Siegfried und die erweckte Brünnhilde, die neuerdings Tenor und Sopran geworden sind, eine harmonisch arrangierte Kadenz singen, von

dieser in ein prachtvolles Liebesduett übergehen und mit einem jähen Allegro a capella schließen, das über Hals und Kopf durch die ungestümen Sechzehntel Triolen des berühmten Finales des ersten Aktes von „Don Juan“ oder der Coda der Leonorenouvertüre, mit einem eigens kontrapunktierten Thema, Orgelpunkten und einem hohen C für den Sopran, seinem abgerundeten Schluß zugetrieben wird.

Ja noch mehr, das folgende, „Götterdämmerung“ betitelte Werk ist eine ausgewachsene große Oper, die dir das bieten soll, was du bisher vermißt hast, den Opernchor in seiner vollen Parade auf der Bühne, der sich nicht unterfängt, die Primadonna zu stören, während sie ihre Todesverkündung über die Rampenlichter hinausschmettert. Ja, der Chor will sogar seine eigene Entfaltungsmöglichkeit haben. Er erscheint zuerst mit einer tüchtigen, überlauten Weise in C-Dur, das am Ende weniger absurd ist — aber nicht so sehr verschieden — als die Chöre der Höflinge in „La Favorita“ oder „Per te immenso giubilo“ in „Lucia“. Die Harmonie ist ohne Zweifel ein bißchen entwickelt worden, da Wagner seine Quinten um ein Gis erhöht, wo Donizetti die Finger in die Ohren gesteckt und nach einem G ohne Vorzeichen geschrieen haben würde. Aber es ist trotzdem ein Opernchor und damit beginnt auch ein theatralischer Schwulst, der an Meyerbeer und Verdi erinnert: pezzi d’insieme

für alle Hauptpersonen in einer Reihe, Rachebeschwörungen für Trios, ein romantisches Todeslied für den Tenor, kurz, jede Art opernhafter Konvention.

Nun ist es wahrscheinlich, daß wir von gläubigen Bayreuthpilgern überredet, die „Götterdämmerung“ als den Höhepunkt eines mächtigen Epos betrachten, das Wagnerischer ist als alle die drei anderen Abteilungen zusammen, und nicht wagen, diesen auffallenden Atavismus zu bemerken, insbesondere, wenn wir die Triobeschwörungen erheiternder finden als die metaphysischen Gespräche Wotans in den drei echten Musikdramen des Ringes. Darin liegt jedoch kein wirklicher Atavismus. „Götterdämmerung“, obwohl das letzte der Dramen des Ringes in der Reihenfolge der Aufführungen, war das erste in der Reihenfolge der schöpferischen Erfindung und daher tatsächlich die Wurzel, aus der alle die anderen Teile emporgewachsen sind.

Die Geschichte der Sache ist folgende: Alle vor dem Ring entstandenen Werke Wagners sind Opern. Die letzte davon, „Lohengrin“, ist vielleicht die bekannteste moderne Oper. Wie sie in Bayreuth aufgeführt wird, ist sie sogar noch opernhafter, als sie im Konvent Garden erscheint, weil ihre altmodischen Züge, besonders einige der großen, mehrstimmig arrangierten Stücke für die Hauptpersonen und den Chor (pezzi d'in-

sieme, wie ich sie oben genannt habe) zufällig schwerer aufführbar sind als die moderneren und charakteristischeren Abschnitte, und aus diesem Grund bei der Vorbereitung der gekürzten, modernen Version gestrichen wurden. So kam „Lohengrin" als eine weiter vorgeschrittene Abweichung von den gangbaren Opernschablonen, als ihr Komponist sie geschaffen hatte, auf die übliche Opernbühne. Dennoch ist es unverkennbar eine Oper mit einem Chor, mit mehrstimmig arrangierten Gesangsstücken, großen Finales und einer Heldin, die, wenn sie auch nicht blumenreiche Variationen mit obligater Flötenbegleitung singt, nichtsdestoweniger eine sehr merkliche Primadonna ist. In allem — bis auf die musikalische Technik — ist der Unterschied zwischen „Lohengrin" und „Rheingold" vollkommen umwälzend.

Das findet darin seine Erklärung, daß „Götterdämmerung" dazwischenkam, obgleich die Musik dieses Werkes erst zwanzig Jahre nach der des „Rheingold" beendigt wurde und infolgedessen einer späteren und meisterhafteren Phase des Wagnerischen Harmoniestiles angehört. Er erfand sie zuerst als eine Oper, die „Siegfrieds Tod" benannt werden sollte und auf die alten Nibelungensagen gegründet war, die Wagner dasselbe Material zu einer wirksamen Theatertragödie boten wie Ibsen. Ibsens „Nordische Heerfahrt" ist der Art nach, was „Siegfrieds Tod" ursprüng-

lich hätte werden sollen, nämlich ein heroisches Theaterstück, ohne die metaphysischen und allegorischen Komplikationen des Ringes.

Tatsächlich kann die Schlußkatastrophe der Sage durch keinerlei scharfsinnige Verdrehung dem vollkommen klaren allegorischen Plan von „Rheingold“, „Walküre“ und „Siegfried“ angepaßt werden.

Siegfried als Protestant

Das philosophisch fruchtbare Element in dem ursprünglichen Entwurf von „Siegfrieds Tod“ war die Auffassung Siegfrieds selbst als eines Typus des gesunden Mannes, der durch eine intensive und freudige Lebenskraft, die über Furcht, Kränklichkeit des Gewissens, Bosheit und die Notbehelfe und moralischen Krücken des Gesetzes und der Ordnung, die sie begleiten, zu vollkommenem Vertrauen auf seine eigenen Triebe erhoben wird. Ein solcher Charakter erscheint unseren schuldigen und von Gewissensbissen gequälten Generationen außerordentlich bestrickend und erheiternd, so wenig sie ihn auch verstehen mögen. Die Welt hat von jeher an dem Mann Vergnügen gefunden, der von den Qualen des Gewissens befreit war. Von Punch und Don Juan bis herab zu Robert Macaire, Jeremy Diddler und dem Clown in der Pantomime, hat er immer eine große Zuhörerschaft angezogen; aber bisher ist er zum Schluß

stets, wie sich's gehörte, vom Teufel geholt worden. Ja, die ewige Strafe schien zuweilen zu viel Ehre für seine Natur gewesen zu sein. Als der selige Bulwer in seiner „Seltsamen Geschichte" einen Charakter schilderte, der die Freudigkeit der intensiven Lebenskraft versinnbildlichte fühlte er sich verpflichtet, ihm die unsterbliche Seele zu versagen — die zu jener Zeit selbst den bescheidensten Charakteren einer Dichtung zugestanden wurde — und statt dessen: Bosheit, Grausamkeit und die äußerste Unfähigkeit zur Teilnahme, als die unvermeidliche Folge seiner prächtigen körperlichen und geistigen Gesundheit vorauszusetzen.

Kurz, obgleich die Menschen den ganzen Zauber des überschäumenden Lebens und der Hingabe an seine Triebe fühlten, wagten sie nicht, in ihrem tiefen Mißtrauen gegen sich selbst, sie als etwas anderes aufzufassen, als eine auf das Böse abzielende Kraft, die zum allgemeinen Ruin führen müsse, wenn sie nicht durch selbstverleugnenden Gehorsam gegen eine übermenschliche Führung, oder wenigstens durch irgend ein auf Vernunft gegründetes System von Sittengesetzen im Zaum gehalten und geradezu gedemütigt würde. Als die Klügsten zu der Überzeugung gelangten, daß es keine derartige übermenschliche Führung gäbe und daß ihre weltlichen Systeme die ganze Unwahrscheinlichkeit der „Offenbarung" ohne ihre Poesie besäßen,

konnten sie sich der Folgerung nicht entziehen, daß alles Gute, was der Mensch vollbracht hatte, seinem freien Willen zugeschrieben werden müsse, genau so wie alles Böse; und es war auch augenscheinlich, daß die wohltätigen Impulse des Fortschrittes, wenn er eine Realität wäre, die Oberhand über die verderblichen gewinnen müßten. Unter dem Einfluß dieser Ideen fing man an von der Lebensfreude zu sprechen, wo man früher von der Gnade Gottes oder dem Zeitalter der Vernuft gesprochen hatte, und die kühnsten Geister begannen die Frage aufzuwerfen, ob Kirchen, Gesetze und dergleichen, durch Beschränkung der Freiheit des menschlichen Willens nicht weit mehr Unheil als Gutes zutage förderten. Vor vierhundert Jahren, als der Glaube an Gott und an die Offenbarung in ganz Europa allgemein verbreitet war, führte eine ähnliche Gedankenwoge die mutigsten Völker zu der Behauptung, daß eines jeden Menschen eigenes Urteil Gott und die Offenbarung glaubwürdiger zu deuten wüßte, als die Kirche. Dies wurde Protestantimus genannt; und obgleich die Protestanten nicht stark genug waren, mit ihrem Glauben allein fertig zu werden, und bald eine eigene Kirche gründeten, hat diese Bewegung im großen und ganzen doch die Richtung gerechtfertigt, die sie nahm. Heutzutage ist das übernatürliche Element im Protestantismus erloschen, und wenn das selbständige Ur-

teil jedes Menschen noch immer als der glaubwürdigste Deuter des Willens der Humanität verteidigt werden soll (was keine außergewöhnlichere Zumutung ist, als die alte Deutung, die den Willen Gottes betrifft), so muß der Protestantismus einen Schritt vorwärts tun und Anarchismus werden. Das hat er auch in entsprechender Weise getan, da der Anarchismus eines der hervorragenden neuen Glaubensbekenntnisse des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts geworden ist.

Der wunde Punkt, den die Erfahrung in der anarchistischen Theorie herausfindet, ist ihr Vertrauen zu dem vom „Menschen“ bereits erzielten Fortschritt. Es gibt keinen einzelnen solchen „Menschen“ auf der Welt; wir haben es mit vielen Menschen zu tun — von denen einige große Schurken, einige große Staatsmänner, andere beides sind — und mit einer großen Majorität, die fähig ist, ihre persönlichen Angelegenheiten zu ordnen, aber nicht, die soziale Organisation zu begreifen oder sich ernstlich an die großen Probleme zu wagen, die durch die Vereinigung der Menschen in ungeheuren Mengen vorhanden sind. Wenn der Begriff „Mensch“ für diese Majorität gesetzt werden darf, dann hat der „Mensch“ keinen Fortschritt gemacht; im Gegenteil, er hat ihm Widerstand geleistet. Er will nicht einmal die Kosten der bestehenden Einrichtungen bezahlen; das er-

forderliche Geld muß ihm durch „indirekte Besteuerung“ gestohlen werden. Solche Menschen müssen, wie Wagners Riesen, durch Gesetze regiert werden; und ihre Einwilligung in eine solche Regierung muß dadurch gesichert werden, daß man ihre Vorurteile geflissentlich nährt und ihre Phantasie durch Prunk und künstliche Auszeichnungen und Verleihung von Würden für sich zu gewinnen trachtet. Diese Regierung wird natürlich von den wenigen begründet, die fähig sind, zu regieren, obgleich sie, wenn ihr Mechanismus einmal gut funktioniert, auch von unklugen, unfähigen Menschen weitergeführt werden kann und im allgemeinen auch weitergeführt wird. Die fähigen und klugen Menschen bessern diese Maschine von Zeit zu Zeit aus, wenn sie gar zu weit hinter dem stetigen Fortschritt oder Verfall der Zivilisation zurückbleibt. Solche fähigen Menschen sind gewissermaßen in der Lage Wotans, so wie er gezwungen, Gesetze als geheiligt aufrechtzuerhalten und sich ihnen zu unterwerfen, die sie innerlich als veraltete Notbehelfe erkennen, und die tiefste Verehrung für Glaubensbekenntnisse und Ideale zu heucheln, die sie untereinander mit zynischem Skeptizismus bespötteln. Kein einzelner Siegfried kann aus dieser Knechtschaft und Heuchelei befreien; tatsächlich ist der einzelne Siegfried oft genug erschienen, nur um sich der Alternative gegenübergestellt zu sehen,

entweder diejenigen, die keine Siegfriede sind, zu beherrschen oder durch ihre Hände der Gefahr des Untergangs ausgesetzt zu werden. Und dieses Dilemma wird fortbestehen, bis Wotans Eingebung auch unsere Herrscher erleuchten wird und sie einsehen werden, daß ihr Amt nicht im Ausdenken von Gesetzen und Einrichtungen besteht, mit denen man die Schwächen des Pöbels unterstützen und das Überleben der Untauglichsten sichern kann, sondern in der Erziehung von Menschen, bei denen man sich darauf verlassen kann, daß ihr Wille und ihre Intelligenz aus eigenem Antrieb die soziale Wohlfahrt hervorrufen werden, die unsere albernen Gesetze jetzt anstreben und nicht erreichen. Die Mehrzahl der gegenwärtig in Europa wohnenden Menschen brauchte gar nicht zu existieren; und die Menschheit wird keinen ernstlichen Fortschritt machen, bevor sie sich nicht ernstlich und wissenschaftlich die Aufgabe stellen wird, zuverlässiges Menschenmaterial zu schaffen. Kurz, bevor der Neuprotestantismus politisch anwendbar wird, ist es notwendig, eine Rasse von Menschen heranzuziehen, bei der die Leben spendenden Impulse vorherrschen*).

---

*) Die Notwendigkeit, die regierende Klasse aus einem auserlesenen Material zu züchten, ist von jeher von den Aristokraten anerkannt worden, so irrig auch ihre Methoden der Zuchtwahl waren. Wir haben unser System von der

Die unvermeidlichste dramatische Konzeption des neunzehnten Jahrhunderts besteht also in der Erschaffung eines vollkommen naiven Helden, der Religion, Gesetz und Ordnung nach allen Richtungen hin über den Haufen wirft und an ihre Stelle die ungehemmte Tätigkeit der Menschheit setzt, die genau das tut, was sie gern tut, und dadurch Ordnung anstatt Verwirrung hervorruft, weil sie, was zum Heil der Rasse notwendig ist, mit Freuden tut. Es war mit Bestimmtheit vorauszusehen, daß diese Auffassung, die schon in Adam Smiths „Wealth of Nations" („Der Wohlstand der Nationen") zu finden ist, endlich irgend einen großen Künstler erreichen und von diesem in einem Meisterwerk verkörpert werden würde. Es war auch mit Bestimmtheit vorauszusehen, daß dieser Meister, wenn er zufällig ein Deutscher sein sollte, Vergnügen darin finden würde, seinen Helden als den Freiwollenden der Notwendigkeit zu schildern, und daß er dadurch Engländer, die mit einer angeborenen Verständnislosigkeit für Metaphysik zur Welt kommen, über alle Maßen erbittern würde.

Aristokratie auf die Demokratie umgeändert, ohne zu bedenken, daß wir zugleich, was unsere regierende Klasse betrifft, von der Auswahl zum Durcheinander übergingen. Diejenigen, die an der modernen Politik praktisch teilgenommen haben, wissen am besten, wie possenhaft das Resultat gewesen ist.

Die Quacksalberei — gewöhnlich Idealismus genannt — als Universalmittel

Unglücklicherweise schreitet die menschliche Aufklärung nicht mit immer sorgfältigeren Anpassungen vor, sondern mit heftigen verbessernden Reaktionen, die uns beständig gänzlich aus dem Sattel werfen und uns auf der anderen Seite würden zu Boden fallen lassen, wenn uns nicht die folgende Reaktion mit ebenso übermäßigem Eifer zurückschleuderte. Kirchlichkeit und Konstitutionalismus werfen uns nach der einen Richtung, Protestantismus und Anarchismus nach der anderen; die Ordnung befreit uns aus der Verwirrung und bringt uns in die Tyrannei; dann rettet die Freiheit die Situation und stellt sich alsbald als ein ebenso großer Schaden heraus wie der Despotismus. Eine wissenschaftlich ins Gleichgewicht gebrachte Anwendung dieser Kräfte, die theoretisch möglich scheint, ist praktisch mit der menschlichen Leidenschaft unvereinbar. Außerdem leidet die Moral an dem gleichen Übel wie die Medizin: wir können nicht davon geheilt werden, Universalmitteln, oder Idealen, wie sie in der Sphäre der Ethik genannt werden, nachzujagen. Die eine Generation stellt Pflicht, Entsagung, Selbstaufopferung als Universalmittel auf; die nächste Generation, insbesondere die Frauen, gelangt im Alter von vierzig Jahren ungefähr zu der Erkenntnis, daß

ihr Leben in der Vergötterung dieses Ideals vergeudet worden sei und, was sie noch erbitternder dünkt, daß die Alten, die es ihnen aufgedrängt haben, dies in einem Anfall von Ekel, den ihre eigenen Experimente in der entgegengesetzten Richtung hervorriefen, getan haben. Infolgedessen schäumt diese betrogene Generation schon bei der bloßen Erwähnung der Pflicht wütend auf und stellt das andere Universalmittel, die Liebe, auf den Plan, in deren Entziehung sie das grausamste und hinterlistigste Zeichen ihrer „Sklaverei der Pflicht" zu sehen glaubt. Es ist nutzlos, diese erboste Generation darauf aufmerksam zu machen, daß diese Reaktion, als Universalmittel verschrieben, ebenso große Mißerfolge aufweisen wird, wie alle anderen Reaktionen; denn sie erkennt seine Identität mit irgend einer Reaktion, die es je vorher gegeben hat, nicht an. Man nehme etwa das abgedroschene historische Beispiel von der Enthaltsamkeit der Cromwellschen Republik vor, der die Ausschweifung der Restauration auf dem Fuße folgte. Man kann einen moralischen Enthusiasten nicht überreden, dies als eine bloße Schwankung von Aktion zu Reaktion aufzufassen. Wer Puritaner ist, betrachtet die Restauration als ein nationales Unglück; wer Künstler ist, betrachtet sie als die Rettung seines Landes vor dem Trübsinn, der Teufelsverehrung und der Verkümmerung der Affekte. Der Puritaner ist be-

reit, es wieder mit der Republik, wenn sie ein paar moderne Verbesserungen aufweise, zu versuchen; der Künstler ist ebenso bereit, es mit der durch moderne Aufklärungen verbesserten Restauration zu versuchen. Und so müssen wir uns vorläufig damit zufrieden geben, durch Reaktionen vorwärts zu schreiten, in der Hoffnung, daß jede einzelne irgend eine andauernd praktische und wohltätige Reform oder moralische Gewohnheit begründen wird, die die Korrektur ihrer Ausschweifungen durch die nächste Reaktion überleben wird.

Der dramatische Ursprung Wotans

Wir können jetzt sehen, wie ein einzelnes Drama, in dem Wotan nicht erscheint und dessen Held Siegfried ist, sich zu einem großen vierfachen Drama erweiterte, dessen Held Wotan ist. Man kann eine Reaktion ebensowenig dadurch dramatisieren, daß man die reagierende Kraft allein verkörpert, als Archimedes die Welt ohne einen Stützpunkt für seinen Hebel aus den Angeln heben konnte. Man muß auch die angestammte Macht verkörpern, der die neue Kraft entgegenwirkt; und aus dem Konflikt zwischen diesen beiden Kräften gewinnt man sein Drama, da der Konflikt den wesentlichen Motor in jedem Drama ausmacht. Siegfried als Held der „Götterdämmerung“ ist nur der primo tenore robusto eines Opernbuches, der, nachdem

er im letzten Akt erstochen ist, seinen Tod hinausschiebt, um der Heldin leidenschaftliche Liebesarien vorzusingen, genau so wie Edgardo in Donizettis „Lucia“. Um ihn in der höheren Bedeutung, die sein freudiger, furchtloser, gewissenloser Heroismus bald in Wagners Phantasie erhielt, verständlich zu machen, war es notwendig, ihm einen viel größeren dramatischen Gegner als den Opernschurken Hagen gegenüberstellen. Daher mußte Wagner Wotan als den Ambos für Siegfrieds Hammer schaffen; und da für Wotan in dem Originalopernbuch kein Raum war, mußte Wagner zur Schöpfung eines einleitenden Dramas zurückgreifen, das sich auf die allerersten Anfänge der menschlichen Gesellschaft erstreckte. Und da Siegfried auf dieser weltumfassenden Stufenleiter selbstverständlich mit vielen niedrigeren und stumpfsinnigeren Gewalten in Konflik geraten mußte, als mit jenen erhabenen der supernaturalistischen Religion und des politischen Konstitutionalismus, die durch Wotan und seine Gemahlin Fricka versinnbildlicht werden, mußten diese geringeren Gegner ebenfalls in den Gestalten Alberichs, Mimes, Fafners, und der übrigen dramatisiert werden. Keine von diesen erscheint in der „Götterdämmerung“ außer Alberich, dessen geisterhaftes Traumgespräch mit Hagen, so wirksam es auch sein mag, ebenso rein theatralisch ist, wie die Szene mit dem Geist in „Hamlet“

oder die Szene mit der Statue im „Don Juan“. Man entferne die Beratung der Nornen und den Besuch Waltrautens bei Brünnhilde aus der „Götterdämmerung“ und das Drama bleibt dennoch zusammenhängend und vollständig. Man behalte sie bei und das Stück wird durch gelegentliche Hinweise (im Gespräch) mit den drei Musikdramen verknüpft; aber die Verknüpfung schafft keinen philosophischen Zusammenhang, keine wirkliche Identität zwischen der Opern-Brünnhilde der Gibichungenepisode (die sogleich erzählt werden soll), und der Tochter Wotans und der Urmutter.

Das Universalmittel Liebe

Wir werden jetzt sehen, daß der „Ring“ dort, wo er sich aus einem Musikdrama in eine Oper verwandelt, aufhört, philosophisch zu sein, und didaktisch wird. Der philosophische Teil ist ein dramatisches Symbol der Welt, wie Wagner sie sah. In dem didaktischen Teil artet die Philosophie in die Verordnung eines romantischen Geheimmittels für alle menschlichen Leiden aus. Wagner, der ja schließlich auch nur sterblich war, erlag der Universalmittelmanie, als seine Philosophie erschöpft war, wie wir alle andern auch.

Dieses Universalmittel ist keineswegs originell. Im Jahre 1819 kam Wagner ein junger Landedelmann aus Sussex, namens Shelley, mit einem

Werk von außergewöhnlicher künstlerischer Kraft und Pracht zuvor. „Der entfesselte Prometheus“ ist der englische Versuch eines „Ringes“ und wenn man in Betracht zieht, daß der Autor erst siebenundzwanzig Jahre zählte, wogegen Wagner vierzig war, als er das Gedicht des Ringes vollendete, so kann unser bekannter Patriotismus in der Hervorhebung dieses Vergleiches eine mißgünstige Genugtuung finden. Beide Werke zeigen den selben Konflikt zwischen der Menschheit und ihren Göttern und Regierungen, und beide enden mit der Erlösung des Menschen von deren Tyrannei durch das Wachsen seines Willens zu vollkommener Kraft und vollkommenem Selbstvertrauen; und beide verfallen zum Schluß in einen mit Allheilmitteln wirkenden Didaktizismus, indem sie die Liebe als das Heilmittel für alle Übel und das Mittel zur Lösung aller sozialen Schwierigkeiten hinstellen.

Die Unterschiede zwischen dem „entfesselten Prometheus“ und dem „Ring“ sind ebenso interessant wie die Ähnlichkeiten. Shelley, der in der Kampflust seiner Jugend und dem ersten Ungestüm seiner wunderbaren künstlerischen Kraft durch den feurigen Angriff der neuen Reformation ergriffen wurde, gab dem Gegner seines Helden keine Gnade. Sein Wotan, den er Jupiter nennt, ist der allmächtige Unhold, zu dem der Gott des Engländers während zweier Jahrhunderte unkundiger Bibelabgötterei und

schamloser Handelsverehrung entartet war. Er ist Alberich, Fafner, Loge und die ehrgeizige Seite Wotans, alles zu einem einzigen melodramatischen Dämon zusammengeschweißt, der schließlich von seinem Thron gestürzt und von einem Geist, der jene Auffassung des ewigen Gesetzes darstellt, die seither durch den Begriff der Evolution ersetzt worden ist, heulend in den Abgrund geschleudert wird. Wagner, ein erfahrener, älterer Mann als unser Shelley von 1819, verstand Wotan und verzieh ihm, indem er ihn zärtlich von allen kompromittierenden Bündnissen trennte, mit denen ihn Shelley zornig verknüpfte, indem er die Wahrheit und den Heldenmut, die Wotan stürzen, zu Kindern seines innersten Herzens machte und indem er ihn so darstellte, als ob er schließlich in seine eigene Absetzung und Vernichtung einwilligte und darauf hinarbeitete. Man sieht, wie Shelley in seinen späteren Werken der gleichen Toleranz, Gerechtigkeit und Demut des Geistes zuschritt, als er sich dem mittleren Mannesalter näherte, das er nicht erreicht hat. Aber was das Universalmittel betrifft, bedeutet Wagner keinen Fortschritt gegen Shelley, außer dem einen vielleicht, daß bei Wagner ein gewisser Schatten von Nacht und Tod darüber gebreitet ist; ja sogar die klare Anschauung, das höchste Gut der Liebe bestünde darin, daß sie das Verlangen nach Leben so vollständig befriedigt, daß nach ihr der Lebenswille

aufhört, uns zu quälen, und wir zuletzt zufrieden sind, das höchste Glück des Todes zu erringen.

Diese Herabsetzung des Universalmittels bis zur Sinnwidrigkeit drängte sich Shelley nicht auf, weil die Liebe, die als allgemeines Lösungsmittel in seinem entfesselten Prometheus wirkt, ein Gefühl zärtlichen Wohlwollens ist, das mit sexueller Leidenschaft nichts zu tun hat. Es könnte in Abwesenheit jedes wie immer gearteten sexuellen Interesses bestehen, und besteht auch tatsächlich. Die Worte „Barmherzigkeit" und „Güte" bezeichnen dieses Gefühl weniger zweideutig als das Wort „Liebe". Aber Wagner suchte immer nach irgend einem Berührungspunkt zwischen seinen Gedanken und den physischen Sinnen, so daß die Leute sie sich nicht nur nach der Mode des achtzehnten Jahrhunderts denken oder vorstellen, sondern sie auf der Bühne sehen, vom Orchester hören und durch die Ansteckung leidenschaftlicher Erregung fühlen konnten. Dr. Johnson, der den Stein mit dem Fuß fortstößt, um Berkeley zu widerlegen, appelliert nicht heftiger an den gesunden Menschenverstand, als Wagner in seiner Blütezeit. Bei jeder Gelegenheit besteht er auf der Notwendigkeit sinnlichen Erfassens, um dem abstraken Erfassen Wirklichkeit zu geben, wobei er tatsächlich behauptet, daß dies der einzige Zweck der Wirklichkeit sei. Nun konnte er diesen Vorgang auf die poetische Liebe nur dadurch anwenden, daß er ihr bis zu

ihrem behaupteten Ursprung in der sexuellen Leidenschaft nachging, und ihre Gefühlserscheinungen in der Musik mit einer Offenheit und einem gewaltigen Naturalismus zum Ausdruck brachte, der möglicherweise bei Shelley Anstoß erregt haben würde. Das Liebesduett im ersten Akt der „Walküre" wird bis zu einem Punkt geführt, wo die Konvention unserer Gesellschaft das schleunige Fallen des Vorhangs verlangt, während das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" eine so erstaunlich starke und treue Übertragung der Gemütsbewegungen, die die Vereinigung eines Liebespaares begleiten, in die Musik darstellt, daß es fraglich erscheint, ob die große Volkstümlichkeit dieses Werkes bei unseren Orchesterkonzerten wirklich bedeutet, daß unsere Auditorien ganz katholisch in ihrer Achtung für das Leben, in allen seinen wohltätig schöpferischen Funktionen sind, oder daß sie sich einfach an der Musik erfreuen, ohne sie zu verstehen.

Aber so beschämend und unmenschlich der Aberglaube auch sein mag, der solche Übertreibungen einer natürlichen Leidenschaft als schmachvoll und unanständig brandmarkt, so liegt doch zumindest ebensoviel Vernunft darin, die Liebe herabzusetzen, wie ein Universalmittel in ihr zu sehen. Selbst die Barmherzigkeit und liebende Güte Shelleys bewähren sich nicht als ein allgemein gültiges Gesetz der Lebensführung. Auch

Shelley macht außerordentlich kurzen Prozeß mit Jupiter, genau so wie Siegfried mit Fafner, Mime und Wotan; und die Tatsache, daß dem Prometheus die Verrichtung des zerstörenden Teiles seines Werkes durch die Intervention jener sehr nebelhaften Personifikation der Ewigkeit, die Demorgon genannt wird, erspart bleibt, rettet die Situation durchaus nicht, weil es, klar herausgesagt, keinen Demorgon gibt und weil niemand Jupiter stürzen wird, wenn Prometheus das nicht selbst besorgen sollte. Es könnte erbittern, wenn es nicht so drollig wäre, zu sehen, wie diese Dichter ihre Helden durch Blut und Zerstörung zu dem Schluß kommen lassen, daß — wie Brownings David sich ausdrückt — „alles Liebe sei, obgleich alles Gesetz ist".

Es ist sicherlich klar genug, daß eine solche Liebe wie diese, zusammengesetzt aus Siegfrieds erstem Verkosten der Furcht, als er den Schuppenpanzer der schlafenden Gestalt auf dem Berge durchschneidet und entdeckt, daß sie ein Weib ist; aus ihrer heftigen Abwehr seiner Berührung in dem Augenblick, wo sein Schrecken der Leidenschaft weicht, aus seinem männlichen Freudenrausch über den Sieg, aus weiblichem Gemisch von Wonne und Entsetzen, mit dem sich Brünnhilde der Leidenschaft hingibt, die sie beide ergriffen hat — daß eine solche Liebe eine Erfahrung genannt werden darf, die man — wie dies bei der großen Mehrheit der Fall ist —

lieber nie durchgemacht haben möchte, bevor man der Liebe gestattet, mehr als eine erquikkende Festtagsrolle in unserem Leben zu spielen. Sie hat in Wagners eigenem arbeitsreichen Leben keine sehr große Rolle gespielt und füllt nicht mehr als zwei Szenen des „Ringes“ aus. „Tristan und Isolde“, das ausschließlich der Liebe gewidmete Werk, ist ein Gedicht der Zerstörung und des Todes. „Die Meistersinger“, ein Werk voller Gesundheit, Scherz und Glück, enthalten nicht einen einzigen Takt Liebesmusik, der leidenschaftlich genannt werden könnte; ihr Held ist ein Witwer, der Schuhe flickt, Verse schreibt und dem es genügt, die Liebesverhältnisse seiner Kunden mit anzusehen. „Parsifal“ macht der Liebe den Garaus. Die Wahrheit gipfelt darin, daß das Universalmittel der Liebe in der „Götterdämmerung“ und im letzten Akt von „Siegfried“ ein Überbleibsel der ersten unreifen opernhaften Auffassung der Geschichte ist, die nur durch eine Vorahnung von Wagners späterer, obgleich nicht letzten Auffassung der Liebe modifiziert wird, in der er sie als die Erfüllerin unseres Willens zu leben erkennt und folglich als unsere Versöhnerin mit Nacht und Tod.

Nicht Liebe, sondern Leben

Der einzige Glaube, den ein vernünftiger Jünger aus dem „Ring“ gewinnen kann, ist nicht der Glaube an die Liebe, sondern der an

das Leben selbst, als einer unermüdlichen Kraft, die beständig vorwärts und aufwärts treibt — ohne, wohlgemerkt, bitte, durch das „Ewig Weibliche“ oder irgend eine andere äußerliche Sentimentalität herangewinkt oder hinangezogen zu werden; sondern die von innen heraus durch ihre eigene unerklärbare Macht zu immer höheren Formen der Organisation emporwächst, deren Kräfte und Bedürfnisse beständig die Einrichtungen verdrängen, die erfunden wurden, um unseren früheren Anforderungen zu entsprechen. Wenn unsere Bakunins nach der Zerstörung aller dieser ehrwürdigen Einrichtungen schreien, braucht man noch nicht in panischen Schrecken zu geraten und sie einzusperren, während unser Parlament doch Stück für Stück genau das tut, was jene uns zu tun rieten. Wenn unsere Siegfriede die alten Waffen zu neuen umschmelzen und mit unehrerbietigen Worten die veralteten Konstablerstäbe in den Händen der Leute, die älter sind als sie, entzweischlagen, so ist darum der Weltuntergang nicht näher als früher. Wenn die menschliche Natur, die die höchste Lebensorganisation vorstellt, die auf diesem Planeten erreicht wurde, wirklich degeneriert, dann wird die menschliche Gesellschaft verfallen, und keine von einer Panik erzeugten Strafmaßregeln werden sie retten können. Wir müssen gleich Prometheus daran gehen, neue Menschen zu schaffen, anstatt alte vergeblich zu quälen.

Wenn andererseits die Lebensenergie die menschliche Natur trotzdem zu stets höheren Stufen emporträgt, dann ist es nur um so besser für die Hoffnungen der Welt, je mehr die Jungen die Alten ärgern und je mehr sie ihre Lieblingsinstitutionen verhöhnen und verwerfen, da das sichtbare Wachstum der Anarchie nur das Maß für die Schnelligkeit der Besserung ist. Die Geschichte zeigt, soweit wir fähig sind, „Geschichte zu machen", — was vorläufig noch nicht viel sagen will —, daß alle Übergänge von der Einheit der sozialen Organisation zur Zusammengesetztheit und von den mechanischen Tätigkeiten in der Regierung zu lebendigen, auf den ersten Blick anarchisch scheinen. Es ist aber einer Schnecke durchaus natürlich, zu denken, daß jede Evolution, die den Schalen den Garaus zu machen droht, allgemeinen Tod durch Erfrieren zur Folge hat. Nichtsdestoweniger werden die sorgfältigst gebetteten Wesen heute nicht nur ohne Haus auf dem Rücken, sondern sogar auch ohne Pelz oder Federn geboren.

Der Anarchismus kein Universalmittel

Ein Wort der Warnung an jene, die sich von Siegfrieds Anarchismus oder, wenn sie einen Ausdruck mit ehrbareren Gedankenverbindungen vorziehen, von seinem Neuprotestantismus angezogen fühlen sollten. Der Anarchismus ist als Universalmittel ebenso hoffnungslos wie

jedes andere Universalmittel und wird es auch bleiben, selbst wenn wir ein Geschlecht vollkommen wohlwollender Menschen heranbilden sollten. Es ist wahr, daß im Reich des Gedankens der Anarchismus eine unvermeidliche Bedingung der fortschreitenden Entwicklung ist. Eine Nation ohne Freidenker — das heißt, ohne geistige Anarchisten — wird das Schicksal Chinas teilen. Es ist auch wahr, daß unser Strafgesetz, das auf einer Auffassung des Verbrechens und der Strafe basiert, die nichts anderes ist, als unsere Rachsucht und Grausamkeit in einer tugendhaften Verkleidung, ein schrecklicher und abscheulicher Unfug ist, der durch die bloße Kraft unsere Erkenntnis seines Schadens und seiner Wehrlosigkeit schließlich aus uns heraus geschlagen zu werden bestimmt ist. Aber dieses Strafgesetz wird nicht von der Anarchie abgelöst werden. Auf das industrielle oder politische Räderwerk der modernen Gesellschaft angewandt, muß die Anarchie sich immer schnell in Unsinn verwandeln. Selbst die modifizierte Form der Anarchie, auf der, unter dem Namen der individuellen Freiheit, die moderne Zivilisation gegründet ist, hat die Industrie dem Ausgang des Wettbewerbes um persönlichen Gewinn zwischen Privatkapitalisten überlassen. Sie ist ein unheilvoller Mißerfolg und macht allmählich, rein infolge der inneren Notwendig-

keit, dem geordneten Sozialismus Platz. Zur wirtschaftlichen Erklärung des Gesagten muß ich Siegfriedsjünger auf einen Traktat verweisen, der von meiner Hand durch die Gesellschaft der Fabier veröffentlicht wurde und „Die Unmöglichkeiten des Anarchismus" betitelt ist. Er zeigt, warum die Gesellschaft infolge der physischen Beschaffenheit unserer Erdkugel die Produktion ihrer Nahrung, Kleidung und Wohnung auf Grund irgend eines anarchistischen Systems weder wirksam organisieren, noch ehrlich und wirtschaftlich verteilen könnte, ja, daß, wenn wir unsere soziale Tätigkeit nicht wie verabredet auf eine viel höhere Stufe erheben, als wir es jetzt tun, wir die verderbliche und ungerechte Verteilung von etwas Reichtum und sehr viel Armut — was der gangbare politische Humbug unseren Wohlstand und unsere Zivilisation nennt — nie loswerden dürften. Die Freiheit ist eine vortreffliche Sache; aber sie kann erst beginnen, wenn die Gesellschaft der Natur ihre tägliche Schuld bezahlt haben wird, indem sie vor allem den eigenen Lebensunterhalt verdient. Vorher gibt es keine Freiheit außer der, auf Kosten irgend eines andern zu leben, eine Freiheit, die heutzutage viel gesucht wird, da sie der Prüfstein der Vornehmheit, aber vom Standpunkt des Gemeinwohls betrachtet, nichts als Schmarotzertum ist.

Zu den Abenteuern Siegfrieds zurückkehrend, gibt es nicht mehr viel zu schildern, das Finale einer Oper ausgenommen. Siegfried weckt, nachdem er unversehrt durch das Feuer geschritten ist, Brünhilde und durchläuft sofort alle Phantasien und Ekstasen der Liebe in einem Duett, das in einer Apostrophe „leuchtende Liebe, lachender Tod!“ ausklingt, was bei der englischen Übertragung romantisch in „love that illumines, laughing at death“ („Liebe, die erleuchtet, verlacht den Tod“) übersetzt worden ist, wogegen es in Wirklichkeit die erleuchtende Liebe und den lachenden Tod als einander so innig umfassend identifiziert, daß diese dem Wesen nach ein und das selbe sind.

GÖTTERDÄMMERUNG

Prolog

Die „Götterdämmerung“ beginnt mit einem sorgfältig ausgearbeiteten Prolog. Die drei Nornen sitzen des Nachts auf Brünnhildens Felsenspitze, spinnen ihren Schicksalsfaden und erzählen, wie Wotan sein Auge opferte und wie er einen Zweig von der Welt-Esche abbrach, um daraus einen Schaft für seinen Speer zu machen und wie der Baum verdorrte, nachdem er diese Beschädigung erlitten hatte. Sie besprechen auch einige Neuigkeiten jüngeren Datums. Als

ihm Siegfried den Speer zerbrochen hatte, rief Wotan alle seine Helden zusammen und hieß sie, die verdorrte Weltesche fällen und daraus Scheite zu einem mächtigen Scheiterhaufen um Walhalla aufstapeln. Dann ließ sich Wotan, seinen zerbrochenen Speer in Händen, in vollem Staate in der großen Halle nieder — während die Götter und Helden wie zur Beratung um ihn versammelt waren — und erwartete feierlich das Ende. Dieses alles gehört zu den alten, legendären Stoffen, mit denen Wagner den „Ring“ begann.

Diese Erzählung wird durch das Reißen des Fadens in den Händen der dritten Norne unterbrochen, denn die Stunde ist gekommen, wo der Mensch sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, um es sich selbst zu gestalten, und sich nicht länger dem Zufall, der Umgebung, der Notwendigkeit (die er jetzt aus freien Stücken schaffen will) und allen übrigen unvermeidlichen Dingen zu unterwerfen. Die Nornen erkennen jetzt, daß sie auf Erden keinen Zweck mehr haben, und versinken, um zur Urmutter zurückzukehren. Dann dämmert der Tag; Siegfried und Brünnhilde erscheinen und singen wieder ein Duett. Er gibt ihr seinen Ring und sie gibt ihm ihr Pferd. Dann geht er auf die Suche nach weiteren Abenteuern aus, und sie verfolgt ihn von ihrer Felsspitze aus mit den Blicken, bis er verschwindet. Der Vorhang fällt, aber man kann noch immer die träl-

lernden Töne seines Hornes und das fröhliche Preschen der Hufe seines Pferdes hören, das munter talabwärts trabt. Der Klang verliert sich in dem großartigeren Rhythmus des Rheins, sobald er seine Ufer erreicht. Abermals bringt uns ein Echo die Wehklagen der Rheintöchter um das geraubte Gold ans Ohr, und schließlich erklingt eine neue Melodie, die nicht wie die mächtige Flut des Flusses emporschwillt, sondern ein unverkennbares Geräusch ist, das von den Schritten kräftiger Männer herrührt und einen starken ländlichen Duft hat. Hierauf wird der Opernvorhang endlich hochgezogen — denn man erinnere sich gefälligst, daß alles vorhergegangene bloß die Ouvertüre gewesen ist.

Der erste Akt

Jetzt versteht man die neue scharrende Melodie. Man befindet sich in der dem Rhein zugekehrten Halle der Gibichungen, König Gunther, seiner Schwester Gutrune und Gunthers grimmem Halbbruder Hagen, dem Schurken des Stückes, gegenüber. Gunther ist ein Dummkopf und hat vor Hagens Intelligenz den Respekt, den ein Dummkopf von der Intelligenz eines Schurken immer hat. Nach Schmeicheleien lechzend, fordert er Hagen auf, ihn für einen tüchtigen Kerl und eine Zierde des Geschlechts der Gibiche zu erklären. Hagen versichert, daß es unmöglich sei, Gunther ohne Neid zu betrachten, bedauert

aber, daß er noch keine Frau gefunden habe, die herrlich genug wäre, seiner würdig zu sein. Gunther bezweifelt die Möglichkeit der Existenz eines so außergewöhnlichen Wesens. Da erzählt ihm Hagen von Brünnhilden und ihrem Flammenwall und auch von Siegfried. Gunther nimmt das ziemlich übel, da er nicht nur Angst hat, sich zu verbrennen, sondern auch, nach Hagens Erzählung von der Furchtlosigkeit Siegfrieds, befürchtet, dieser werde die wünschenswerte Partie selbst machen wollen. Aber Hagen weist darauf hin, daß Siegfried, auf der Suche nach Abenteuern, sicherlich dem berühmten Oberhaupt der Gibichungen bald einen Besuch abstatten werde. Da könnten sie ihm ja einen Liebestrank reichen, der ihn zwingen würde, sich in Gutrune zu verlieben und jedes andere, vorher gesehene Weib zu vergessen. Als Gunther diesen Plan zu begreifen beginnt, ist er außer sich vor Bewunderung für Hagens Schlauheit; und kaum hat er darein gewilligt, als auch Siegfried schon mit opernhafter Rechtzeitigkeit, gerade als Hagen ihn erwartete, vorspricht und auch pünktlich durch den Liebestrank zu leidenschaftlicher Liebe für Gutrune und zu völligem Vergessen Brünnhildens und seiner eigenen Vergangenheit gebracht wird. Als Gunther seine Sehnsucht nach der Braut ausspricht, die unerreichbar hinter einem Flammenzaun ruhe, macht sich Siegfried sogleich erbötig, das Abenteuer für

ihn zu bestehen. Daraufhin erklärt Hagen beiden, daß Siegfried, wenn er dem Feuer getrotzt habe, Brünnhilden durch die Zauberkraft der Wunschkappe (oder des „Tarnhelms“, wie sie durch den ganzen „Ring“ genannt wird), deren Zweck Siegfried jetzt zum ersten Mal erfährt, in der Gestalt Gunthers nahen könnte. Natürlich ist es ein Teil des Handels, daß Gunther seine Schwester Siegfried zur Frau geben soll. Hierauf schwören sie einander Blutbrüderschaft; und bei dieser Gelegenheit bricht der alte Opernfuror auf spaßhafte Weise in Wagner hervor. Mit einer gewaltigen Einleitung von Blechinstrumenten legen sich Tenor und Bariton mit aller Macht ins Zeug, paradieren mit der Kraft ihrer Stimmen, folgen einander in kanonischer Nachahmung, singen zusammen in Terzen und Sexten und endigen mit einem düsteren Gleichklang, ganz in der Art des Ruy Gomez und Ernani oder Othellos und Jagos. Dann geht Siegfried ohne weitere Umstände an seine Reise, nimmt Gunther bis zum Fuß des Berges mit und läßt Hagen zurück, damit er die Halle behüte und ein Solo singe, das in den Programmen der Richterschen Konzerte seitdem oft figuriert hat und Hagens Interesse an der Sache erklärt, das darin besteht, Siegfried möge den Ring zurückbringen, worauf Hagen es alsbald zustande bringen will, sich dieses Ringes zu bemächtigen und der plutonische Herr der Welt zu werden.

Nun wird man aber fragen, woher Hagen über das plutonische Reich so genau unterrichtet ist und wieso er imstande war, Gunther von Brünhilden und Siegfried zu erzählen und Siegfried die Eigentümlichkeit des Tarnhelms zu erklären. Die Antwort ist, daß Hagens Mutter zwar die Mutter Gunthers war, sein Vater aber nicht der ruhmreiche Gibich, sondern niemand geringerer als unser alter Freund Alberich gewesen ist, der gleich Wotan einen Sohn gezeugt hat, der für ihn tun soll, was er nicht für sich selbst zu tun vermag.

Bei den erwähnten Vorfällen können jene sanften Tugendprediger, die die ernste Philosophie der Musikdramen zu schrecklich dünkt, über den Liebestrank als den rasendmachenden Kelch der Leidenschaft lieblich allegorisieren, der einmal gekostet, den ehrbaren Mann sein gesetzlich angetrautes Weib vergessen und sich in Abenteuer stürzen läßt, die ihn schließlich kopfüber ins Verderben reißen.

Jetzt sehen wir einen letzten Überrest der Wotantragödie. Zu Brünnhildens Berg zurückkehrend, finden wir ihre Schwesterwalküre Waltraute, die Wotans feierlichen Vorbereitungen mit Entsetzen angewohnt hat, bei ihr zu Besuch. Sie wiederholt Brünnhilden die Kunde, die schon die Nornen gaben. Als Waltraute in ihrer Angst Wotans Knie umklammerte, habe sie ihn murmeln hören, daß der Ring, den Töchtern des

tiefen Rheins einmal zurückgegeben, die Götter und die Welt von dem Bühnenfluche Alberichs im „Rheingold“ befreien würde. Daraufhin sei sie auf ihrem Schlachtross durch die Luft gesaust, Brünnhilden zu bitten, dem Rhein seinen Ring zurückzugeben. Aber das heißt, vom Weibe verlangen, sie solle die Liebe um der Kirche und des Staates willen aufgeben. Brünnhilde erklärt, sie wolle lieber Götter und Welt zugrunde gehen sehen; und Waltraute kehrt in Verzweiflung nach Walhalla zurück. Während Brünnhilde den Flug der schwarzen Donnerwolke beobachtet, die ihrer Schwester Flucht bezeichnet, lodern die Feuergluten Loges abermals hoch um den Berg empor; und das Horn Siegfrieds läßt sich vernehmen, während er sich seine Bahn durch die Flammen bricht. Aber der Mann, der jetzt erscheint, trägt den Tarnhelm; seine Stimme ist eine fremde Stimme, seine Gestalt ist die unbekannte des Königs der Gibichungen. Er reißt Brünnhilden den Ring vom Finger, fordert, daß sie sein Weib werde, und treibt sie, ohne Mitleid mit ihrem unbeschreiblichen Entsetzen, in die Höhle. Er legt Nothung zwischen sich und sie als Zeichen seiner Treue gegen den Freund, den er verkörpert. Für seine straßenräubermäßige Entwendung des Ringes wird keine Erklärung gegeben. Dieser Siegfried ist augenscheinlich nicht der Siegfried des vorigen Dramas.

Der zweite Akt

Im zweiten Akt kehren wir zur Halle Gibichs zurück, wo Hagen noch immer brütend die letzten Stunden jener Nacht verbringt, den Speer in der Hand und den Schild an der Seite. Zu seinen Füßen kauert ein zwerghaftes Gespenst, sein Vater Alberich, der noch immer von seinen alten Klagen gegen Wotan erfüllt ist und den Sohn in seinen Träumen bestürmt, ihm den Ring zurückzugewinnen. Hagen schwört, dies zu tun; und kaum ist die Erscheinung seines Vaters verschwunden, geht die Sonne auf und Siegfried kommt plötzlich vom Flußufer her. Der Tarnhelm, der ihn gleich dem Zauberteppich in den arabischen Märchen vom Berge hierher getragen hat, hängt an seinem Gürtel. Er schildert Gutrunen seine Abenteuer, bis Gunthers Boot sichtbar wird, worauf Hagen ein Kuhhorn ergreift und die Stammesangehörigen herbeiruft, damit sie ihren Führer und seine Braut willkommen heißen. Dieses Gespräch mit dem bestürzten und hastig bewaffneten Stamm ist sehr erheiternd. Es endet mit einem donnernden Chor, wobei die Trommeln den Takt mit mächtigen Schwingungen von der Dominante zur Tonika markieren, wie sie sich Rossini gedacht hätte, wäre er ein Schüler Beethovens gewesen.

Eine furchtbare Szene folgt sodann. Gunther führt seine gefangene Braut vor Siegfrieds Antlitz und diesen spricht sie als ihren Gatten an,

weil er zu ihrem großen Schrecken den Ring an seinem Finger trägt, den ihr, wie sie glaubt, Gunther in der vergangenen Nacht vom Finger gezogen hat. Zu Gunther gewendet sagt sie: „Nahmst du von mir den Ring, durch den ich dir vermählt? so melde ihm dein Recht, fordre zurück das Pfand!“ Gunther stammelt: „Den Ring? — ich gab ihm keinen — doch kennst du ihn auch gut?“ Die Erwiderung liegt auf der Hand. „Wo bärgest du den Ring, den du von mir erbeutet?“ Gunthers Verwirrung sagt Brünnhilden alles, und sie wirft Siegfried die Worte Treuloser und Dieb ins Antlitz. Vergeblich behauptet er, daß er den Ring von keinem Weibe bekommen habe, sondern von einem Drachen, den er erschlagen. Er ist augenscheinlich verwirrt, und sie benützt die Gelegenheit, ihn vor den Genossen zu beschuldigen, mit ihr Gunther hintergangen zu haben.

Hierauf bekommen wir wieder einen grandiosen Opernschwur zu hören: Siegfried beteuert seine Unschuld bei Hagens Speer, und Brünnhilde stürzt zur Rampe, stößt ihn beiseite, um seine Schuld zu beschwören, während Gunthers Mannen ihre Götter anrufen, auf daß sie Blitze herabsenden mögen, den Meineidigen zum Schweigen zu bringen. Die Götter antworten nicht, und Siegfried entzieht sich lachend der allgemeinen Verlegenheit, nachdem er Gunther zugeflüstert hat, daß der Tarnhelm schließ-

lich doch nur zur Hälfte wirksam gewesen zu sein scheine. Fröhlich entfernt er sich mit dem Gefolge, den Arm um Gutrunens Hüfte geschlungen, um die Vorbereitungen zu seiner Hochzeit zu treffen. Gunther, Hagen und Brünhilde bleiben zurück, um gemeinsam die opernhafte Rache zu ersinnen. Brünnhilde hat, wie es scheint, Siegfried durch einen Zauber unverwundbar gemacht, so daß ihn keine Waffe verletzten kann. Sie hat es jedoch unterlassen, auch seinen Rücken zu schützen, da es ausgeschlossen war, daß er einem Feinde diesen jemals zuwenden könnte. Sie beschließen also, am nächsten Morgen eine große Jagd zu veranstalten, während welcher Hagen seinen Speer in des Helden verwundbaren Rücken stoßen soll. Die Schuld soll dem Hauer eines Ebers zugeschoben werden. Gunther, der ein Dummkopf ist, empfindet Gewissensbisse wegen der Blutbrüderschaft, die er Siegfried geschworen und wegen des schmerzlichen Verlustes, den er seiner Schwester bereiten soll, ohne die Seelenstärke zu besitzen, den Mord zu verhindern. Die drei brechen in ein herkulisches Trio aus, im Entwurf dem der drei Verschworenen in Verdis „Maskenball“ ähnlich, und der Akt schließt mit einer freudigen Weise, die das Erscheinen von Siegfrieds Hochzeitsgästen mit Blumenstreuen, Opfer an die Götter und dem Triumphzug der Braut und des Bräutigams ankündigt.

Man wird bemerken, daß in diesem Akt jeder Zusammenhang mit dem früheren Drama verloren gegangen ist. Brünnhilde ist nicht nur nicht die Brünnhilde aus der „Walküre", sie ist die Hjordis Ibsens, ein majestätisch wildes Weib, in dessen Seele Eifersucht und Rachgier in heroischem Maße gesteigert sind. Das ist die unvermeidlich theatralische Behandlung der blutgierigen Heldin der Saga. Ibsens Ziel in der „Nordischen Heerfahrt" war ausgesprochen theatralisch und nicht wie in seinen späteren Dramen auch in philosophischer Weise symbolisch. Wagners Zweck in „Siegfrieds Tod" war ebenfalls ein theatralischer und nicht, was er später in den Dramen wurde, deren Held Siegfrieds Gegner Wotan ist, auch ein philosophisch-symbolischer. Die beiden Meister des Dramas schufen daher tatsächlich die gleiche Version Brünnhildens. So sehen wir am zweiten Abend des „Ringes" Brünnhilde in der Eigenschaft des die Wahrheit erratenden Instinktes in der Religion, in einen Zauberschlaf versenkt und von den Feuermassen der Hölle umgeben, damit sie nicht in eine Kirche stürze, die durch ihr Bündnis mit der Regierung korrumpiert ist. Am vierten Abend sehen wir, wie sie, um ihre persönliche Eifersucht zu befriedigen, eine boshafte Lüge beschwört und dann einen hinterlistigen Mord mit einem Dummkopf und einem Schurken verübt. Im Originalentwurf von

„Siegfrieds Tod“ wird die Inkongruenz durch den Schluß noch auf die Spitze getrieben. Der toten Brünnhilde wird darin nämlich von Wotan abermals ihre göttliche Erhabenheit verliehen, sie wird wieder eine Walküre, die den erschlagenen Siegfried nach Walhalla trägt, auf daß er dort fortan mit den frommen Helden des Rittersaales glücklich sei.

Was Siegfried selbst anbelangt, so spricht er von den Frauen sowohl in diesem zweiten Akt als auch im nächsten mit der Miene eines Weltmannes: „Doch Frauengroll friedet sich bald“, sagt er. Solche Reden passen nicht für den Neuling des vorhergehenden Dramas, sondern für das ursprüngliche, „Siegfrieds Tod“ betitelte, dessen Hauptcharaktere nach den gewöhnlichen romantischen Regeln aus den alten Sagen skizziert, und noch nicht, wie die originellen Schöpfungen des Wagnerschen Genies, das wir an den zwei vorhergehenden Abenden kennen gelernt haben, umgeprägt worden sind. Sogar der Titel „Siegfrieds Tod“ ist noch als starke theatralische Pointe in der folgenden Stelle zurückgeblieben. Gunther schreit in seiner Wut und Verzweiflung: „Hilf, Hagen! Hilf meiner Ehr’! Hilf deiner Mutter, die dich — auch ja gebar!“ „Dir hilft kein Hirn, dir hilft keine Hand: dir hilft nur — Siegfrieds Tod!“ erwidert Hagen. Und Gunther wiederholt schaudernd: „Siegfrieds Tod!“

Die Verehrung, die Wagners Werk einflößt, ist jüngst in einer öffentlichen Debatte über den genannten Punkt illustriert worden. Als ein Schriftsteller in „The Daily Telegraph“ Bemerkungen über die Falschheit gemacht hatte, die Brünnhilde begeht, indem sie Siegfried beschuldigt, Gunther mit ihr betrogen zu haben, wurde in „The Daily Chronicle“ eine Debatte zur Verteidigung der geliebten Heldin eröffnet. Die Beschuldigung der Falschheit Brünnhilden gegenüber wurde sehr übel genommen und trotz der unwiderleglichen Beweiskraft des Textes bekämpft. Es wurde bestritten, daß Brünnhildens Behauptung, sie sei von jemandem geschändet worden, den sie für Siegfried hielt, als feststehende Tatsache aufgefaßt werden müsse, weil dieser Jemand nicht Siegfried gewesen sein könne, da Siegfried des Verrates an Gunther ebenso unfähig sei, wie Brünnhilde der Falschheit; Gunther selbst müsse es gewesen sein, nach einem zweiten Austausch der Persönlichkeiten, der im Text nicht erwähnt wird. Wenn eine so sichtlich verzweifelte Hypothese einer Antwort bedürfte, so bestünde sie in dem Hinweis auf den Text, der, was die Rolle betrifft, die Siegfried gespielt hat, vollkommen klar ist. Er verbrachte, als Gunther verkleidet, die Nacht mit Brünnhilde, wobei sein Schwert Nothung trennend zwischen ihnen lag. Am nächsten

Morgen trug er sie den Berg hinab, durch das Feuer (ein nicht zu durchschreitendes Hindernis für Gunther) und dann versetzte er sich selbst mit einem einzigen Atemzug durch des Tarnhelms Zauberkraft zurück in die Halle der Gibichungen und überließ es dem wirklichen Gunther, Brünnhilde den Fluß hinabzuführen. Ein Polemiker trat tatsächlich dafür ein, daß die Expedition zwei Nächte in Anspruch genommen habe, und daß der Frevel in der zweiten Nacht stattgefunden haben könnte. Über die Zeit wird jedoch bis zur letzten Minute Rechenschaft gegeben; alles ereignet sich während der einzigen Nachtwache Hagens. Es gibt keinen möglichen Ausweg vor der einfachen Tatsache, daß Brünnhildens Anschuldigung falsch ist, und daß sie selbst das sehr gut weiß, und die unmöglichen Auswege, die eben angeführt wurden, sind nur als Beispiele für die fanatische Verehrung interessant, die Wagner und seine Schöpfungen Gemütern von außergewöhnlicher Kraft und Bildung einzuflößen vermochten.

Annehmbarer war das Verfahren, das von denjenigen eingeschlagen wurde, die Brünnhildens Falschheit zugaben. Sie stellten sich auf den Standpunkt, Wotan habe, als er Brünnhilde ihrer Göttlichkeit beraubte, sie auch ihrer früheren hohen moralischen Eigenschaften beraubt, so daß Siegfrieds Kuß ein gewöhnliches,

sterbliches, eifersüchtiges Weib erweckte. Aber eine Göttin kann sterblich und eifersüchtig werden, ohne sofort bis auf die Stufe des Meineids und des Mordes herabzusinken. Überdies leugnet man mit dieser Erklärung die ganze Bedeutung der Allegorie und setzt den „Ring" auf das Fassungsniveau eines Kindes herab, das „Dornröschen" darin erblickt. Wer nicht versteht, daß, vom Standpunkt der Philosophie des „Ringes", ein Übergang von der Gottheit zur Menschheit einen Schritt aufwärts und nicht einen abwärts bedeutet, kommt um die ganze Pointe des „Ringes". Gerade weil die Wahrhaftigkeit Brünnhildens gegen Wotans Zauberformeln gefeit war, mußte er die Feuerpallisade mit Loge erfinden, um die Fiktionen und Konventionen Walhallas gegen sie zu schützen.

Die einzige erträgliche Auffassung ist die durch die bekannte Geschichte des „Ringes" und, für Musiker von genügend scharfer Urteilskraft, die durch den Beweis der Partituren unterstützte Auffassung. Wagner begann tatsächlich, wie ich schon sagte, mit „Siegfrieds Tod". Dann ging er, da er die Idee, Siegfried als Neuprotestanten zu schildern, entwickeln wollte, zu dem „jungen — Siegfried" über. Da ein Protestant dramatisch nicht konzipiert werden kann ohne einen oberpriesterlichen Gegner, führte der „junge — Siegfried" zu der „Walküre" und

dieses Drama wieder zu seiner Einleitung „Das Rheingold“. (Die Einleitung wird immer nach Beendigung des Buches geschrieben.) Schließlich wurde natürlich das Ganze revidiert. Die Revision würde, wenn sie genau durchgeführt worden wäre, die Weglassung von „Siegfrieds Tod“ zur Folge gehabt haben, welches Drama nun unvereinbar und überflüssig geworden war; das würde andrerseits die Erkenntnis der Tatsache vorausgesetzt haben, daß der „Ring“ nicht länger ein Nibelungenepos sei, sondern wirklich moderne Kostüme verlange, Zylinder statt Tarnhelme, Fabriken statt Nebelheime, Villen statt Walhallas und so fort, kurz, ein vollkommenes Zugeständnis des Grades, bis zu welchem das alte Nibelungenepos zum bloßen Vorwand und zur Richtschnur im Laufe von Wagners Arbeit geworden war. Aber, wie Wagners hervorragendster englischer Dolmetsch William Ashton Ellis sich mir gegenüber einmal in Bayreuth im Zwischenakt der „Götterdämmerung“ ausdrückte, der Meister wollte wieder einmal nach seiner langen Enthaltsamkeit von der Oper „lohengrinisieren“; und „Siegfrieds Tod“ (zuerst skizziert im Jahre 1848, dem Jahre vor dem Aufstand in Dresden und den nachfolgenden Ereignissen, die Wagners Verständnis für das Leben und den Ernst der Kunst so vertieften), gab ihm gerade das Libretto, das er für diesen Ausbruch des alten Opernfurors brauchte. So verwandelte er den

Titel in „Götterdämmerung“, wobei er die traditionelle Verschwörung von Mord und Eifersucht und damit notwendigerweise auch einen urspünglichen zweiten Akt hinübernahm, trotz der Inkongruenz zwischen diesem Siegfried und dieser Brünnhilde und dem Siegfried und der Brünnhilde der Allegorie. Was die legendäre Geschichte von der Weltesche und der Zerstörung Walhallas durch Loge anbelangt, so paßte die gut genug; denn obgleich der Streich, mit dem Siegfried den Speer des Gottes zerbrach, allegorisch aufgefaßt, das Ende Wotans und Walhallas bedeutet, werden doch alle, die die Allegorie nicht verstehen, sicherlich fragen, was aus Wotan wird, nachdem Siegfried an ihm vorbei den Berg hinangegangen ist und auf diese Frage ist die alte Geschichte, die in der „Götterdämmerung“ erzählt wird, eine ebenso gute Antwort wie eine andere. Gerade die Sinnlosigkeit der Szenen mit den Nornen und mit Waltraute — mit Rücksicht auf die drei vorhergehenden Dramen — gibt ihnen einen höchst wirksamen geheimnisvollen Anschein, und niemand wagt es, ihre Folgerichtigkeit in Frage zu stellen, weil wir alle geneigter sind, vorzugeben, daß wir große Kunstwerke begreifen, als zu gestehen, daß uns der Sinn eines solchen Werkes (wenn ein solcher überhaupt vorhanden ist) dunkel sei. Waltraute jedoch verrät ihre Belanglosigkeit, indem sie erklärt, daß die Götter

durch die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter gerettet werden können. Das ist, als Teil der vorhergehenden Allegorie betrachtet, ein Unsinn; so daß selbst diese Szene, die einen scheinbaren organischen Zusammenhang mit der „Walküre“ hat, als jede andere in der „Götterdämmerung“, ebenso deutlich der Rest eines abweichenden und früheren Entwurfes ist, wie die Episode, die sie beschließt und in der Siegfried Brünnhilden wirklich ihres Ringes beraubt, obgleich er sich nicht erinnert, ihr ihn gegeben zu haben. Es wurde tatsächlich nicht einmal versucht, die „Götterdämmerung“ durch eine Umarbeitung in Zusammenhang mit dem Weltgedicht zu bringen, das daraus hervorging. Dies ist die authentische Lösung aller Streitigkeiten, die darüber entstanden sind.

Der dritte Akt

Die Jagd findet pünktlich statt. Siegfried schweift von der Gesellschaft ab und trifft die Rheintöchter, denen es beinahe gelingt, ihm den Ring abzuschmeicheln. Er tut, als ob er sich vor seiner Frau fürchtete, und sie necken ihn damit, daß sie ihn schlage, und dergleichen; aber als sie hinzufügen, daß der Ring verflucht sei und über ihn den Tod bringen werde, enthüllt er ihnen so unbewußt, wie Julius Cäsar es lange vorher enthüllt hatte, das Geheimnis

seines Heldenmutes: daß nie die Furcht vor seinem Ende sein Leben gestaltet habe.*)

So behält Siegfried den Ring, und die Rheintöchter überlassen ihn seinem Schicksal. Die Jagdgesellschaft findet ihn jetzt und alle lassen sich gemeinsam nieder, um am Flußufer ein Gelage abzuhalten, bei dem ihnen Siegfried die Geschichte seiner Abenteuer erzählt. Als er auf das Erlebnis mit Brünnhilde zu sprechen kommen soll, bezüglich dessen sein Gedächtnis ein leeres, unbeschriebenes Blatt geworden ist, tut Hagen ein dem Liebestrank entgegenwirkendes Mittel in Siegfrieds Trinkhorn, der nun, da seine Erinnerung zurückkehrt, zu Gunthers tiefster Kränkung den Vorfall auf dem Flammenberg zu erzählen beginnt. Hierauf stößt Hagen seinen Speer in den Rücken Siegfrieds, der tot auf seinen Schild fällt, sich aber nach alter Opernsitte noch einmal aufrichtet und ungefähr dreißig Takte an seine Geliebte singt, bevor er sich schließlich bei den Klängen des berühmten Trauermarsches fortschaffen läßt.

---

*) „Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben im vollständigsten Sinn des Wortes; die Furcht vor dem Ende erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. Wie ginge es zu, daß diese höchste Begleiterin alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte so weit entschwand, daß dieses endlich alles, was es tat, einrichtete und gründete, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es." — Wagner an Roeckel, am 25. Januar 1854.

Dann verwandelt sich die Szene in die Halle der Gibichungen am Rhein. Es ist Nacht, und Gutrune, die keinen Schlaf finden kann und von allen möglichen unbestimmten Schreckgespensten verfolgt wird, wartet auf die Rückkehr ihres Gatten. Sie möchte gerne wissen, ob die geisterhafte Gestalt, die sie zum Flußufer hat hinuntergleiten sehen, Brünnhilde sei, deren Gemach leer ist. Dann hört man Hagens Stimme, der mit dem Jagdzuge heimkehrt und Siegfrieds Tod durch den Hauer eines Ebers verkündet. Gutrune errät jedoch die Wahrheit und Hagen leugnet sie nicht. Siegfrieds Leichnam wird hereingebracht; Gunther fordert den Ring; Hagen duldet nicht, daß er ihn nehme; sie kämpfen, und Gunther wird erschlagen. Dann versucht Hagen, den Ring an sich zu reißen, aber die Hand des Toten ballt sich darüber zusammen und erhebt sich drohend. Nun kommt Brünnhilde. Ein Scheiterhaufen wird errichtet, während sie eine lange Szene vorträgt, die ungemein rührend und imponierend ist, aber der resoluten, intellektuellen Kritik, außer einer sehr mächtigen und erhebenden Ausbeutung von theatralischem Pathos, das psychologisch mit der Szene der Kleopatra und des toten Antonius in der Shakespeareschen Tragödie identisch ist, nichts bietet. Zum Schluß schleudert sie eine Fackel in den Scheiterhaufen und reitet auf ihrem Schlachtroß in die Flammen. Die Halle der Gibichungen

fängt Feuer, wie es die meisten Hallen täten, wenn mitten auf der Diele eine Leichenverbrennung versucht würde (diesen Spott erlaube ich mir absichtlich, um die außerordentliche Künstlichkeit der Szene nachdrücklich hervorzuheben); aber der Rhein tritt aus seinen Ufern, damit die drei Rheintöchter den Ring von Siegfrieds Finger ziehen können, bei welcher Gelegenheit der Fluß auch gleich die Feuersbrunst löscht. Hagen versucht den Jungfrauen den Ring zu entreißen, worauf sie Alberichs Sohn sofort ertränken. Am fernen Horizont aber sieht man die Götter und ihre Burg in den Flammen Loges zusammenstürzen, während der Vorhang fällt.

Vergessen, bevor noch vollendet

In alledem ist, wie man bemerken wird, nichts neues. Der musikalische Aufbau ist ungemein sorgfältig durchgeführt und prächtig, aber man kann nicht, wie beim „Rheingold“, der „Walküre“ und bei den zwei ersten Akten von „Siegfried“ sagen, daß man nie vorher etwas derartiges gesehen habe, und daß die Idee vollkommen neu sei. Nicht nur die Handlung, sondern auch der größte Teil der Dichtung könnte möglicherweise einem elisabethinischen Drama angehören. Die Situation des Antonius und der Kleopatra wird unbewußt reproduziert, ohne verbessert oder auch nur, was Majestät und musikalischen Aus-

druck betrifft, erreicht zu werden. Der Mangel jeder Einfachheit und Würde, die Unmöglicheit irgend einer glaubwürdigen Bühnendarstellung der Vorfälle und die äußerst theatralische Konvention, die über diese Unmöglichkeiten hinwegtäuschen sollen, werden in den Augen des Volkes durch den überwältigenden Nimbus der „Götterdämmerung“, als Teiles eines so großen Werkes, wie der „Ring“ es ist, und durch den außergewöhnlichen Sturm von Gemütsbewegung und Aufregung, den die Musik entfesselt, unbedingt verdeckt. Aber gerade die Eigenschaften, die den Neuling in der Musik berauschen, erleuchten den Eingeweihten. Trotz der Fülle der technischen Fertigkeiten des Komponisten, des vollendeten Stiles und der mühelosen Beherrschung der Harmonie und der Instumentation, die entfaltet wird, gibt es in dem Werk nicht einen Takt, der uns ergreift, wie die selben Themen uns in der „Walküre“ ergreifen, noch wird irgend etwas — von äußerlicher Pracht abgesehen — dem Leben und dem Temperament Siegfrieds hinzugefügt.

Im Originalgedicht verschiebt Brünnhilde ihre Selbstopferung auf dem Scheiterhaufen Siegfrieds, um den versammelten Choristen einen Vortrag über die Wirksamkeit der Liebespanazee zu halten. „Meines heiligsten Wissens Hort weis ich der Welt nun zu“. — „Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus,

nicht Hof, noch herrischer Prunk; nicht trüber Verträge trübender Bund, noch heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid läßt — die Liebe nur sein!“ sagt sie. Hier schmecken die Verzichtleistungen noch immer nach Bakunin, aber der Erlöser ist nicht länger die Willensäußerung der ausgereiften Mannesgeistes, der Freiwollende der Notwendigkeit mit dem Schwert in der Hand, sondern einfach Liebe und nicht einmal Shelleysche Liebe, sondern heftige sexuelle Leidenschaft. Es ist höchst bezeichnend für den Grad, bis zu welchem dieser häusliche Gemeinplatz seinen Einfluß auf Wagner verlor (nachdem er, wie er Roeckel gesteht, sein Gewissen jahrelang beunruhigt hatte), daß er in der ganzen Partitur der „Götterdämmerung“, die erst vollendet wurde, als Wagner knapp daran war, „Parsifal“ zu komponieren, zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung dieses Gedichtes, verschwindet. Er machte einen Strich durch den Vertrag und komponierte die Musik der Schlußszene mit einer offenkundigen Unbekümmertheit um die alte Absicht. Die strenge Logik, mit der stattliche musikalische Themen in den früheren Dramen verwendet wurden, wird hier ohne Bedenken aufgegeben; und zum Hauptthema beim Schluß erwählt Wagner eine hinreißende Stelle, die von Sieglinde im dritten Akt der „Walküre“ gesungen wird, als Brünnhilde ihr ein Gefühl

für ihre hohe Bestimmung zur Mutter des ungeborenen Helden einflößt. Es liegt keinerlei dramatische Logik in der Wiederkehr dieses Themas, um die Verzückung auszudrücken, in der Brünnhilde sich selbst opfert. Es gibt natürlich insoweit eine Entschuldigung dafür, als beide Frauen einen inneren Drang zur Selbstopferung um Siegfrieds willen haben; aber daß das Walhallathema an Alberich abgetreten werden könnte, ist in Wirklichkeit kaum mehr als eine Ausrede, mit der ebenso guten Begründung, daß sowohl der Zwerg als auch Wotan von Ehrgeiz beseelt sind, und daß dieser Ehrgeiz sich den selben Gegenstand, die Erlangung des Ringes, zum Ziele gesetzt hat. Die Wahrheit an der ganzen Sache ist, daß die einzigen Themen, die zur Zeit der „Götterdämmerung"-Komposition ihre Bedeutung in Wagners Gedächtnis vollständig beibehalten hatten, jene sind, die bloße Etiketten für die äußeren Dinge abgeben, wie der Drache, das Feuer, das Wasser usw. Dieses spezielle Thema Sieglindens ist in Wahrheit nicht von großem musikalischen Wert; es könnte leicht der Lieblingsklimax einer volkstümlichen sentimentalen Ballade sein; und der schwärmerische Erguß, der seine einzige schätzbare Eigenschaft ist, wird wahrhaftig so wohlfeil erreicht, daß man kaum zu weit geht, wenn man es als den bettelhaftesten Satz der ganzen Tetralogie bezeichnet. Dennoch entschloß sich Wagner, da dieses Thema

unzweifelhaft sehr emphatisch hervorströmte, um der Bequemlichkeit willen, lieber zu dieser Schlußszene als zu den vornehmeren, sorgfältiger durchgearbeiteten und schöneren Themen, die mit der Liebe Brünnhildens und Siegfrieds verknüpft sind.

Er würde dies sicherlich nicht für eine geringfügige Angelegenheit gehalten haben, wenn er das ganze Werk zehn Jahre früher beendigt hätte. Man muß sich immer vergegenwärtigen, daß das Gedicht des Ringes im Jahre 1853 vollendet und gedruckt worden ist und sozialwissenschaftliche Ideen darstellt, die viele Jahre in der europäischen Atmosphäre gekeimt hatten, — die Wagner, der für solche Ideen außerordentlich empfänglich war, durch den Dresdener Putsch von 1849 zum deutlichen Verständnis gebracht worden waren. Nun vermag kein Mann, dessen Geist lebendig und tätig ist, wie es der Wagners bis zu seinem Todestage war, seine politischen und geistigen Anschauungen und noch viel weniger sein philosophisches Bewußtsein ein Vieteljahrhundert lang, bis er eine Orchesterpartitur beendet hat, im Stillstand zu erhalten. Als Wagner die „Götterdämmerung“ zuerst entwarf, war er fünfunddreißig Jahre alt. Als er die Partitur für das erste Bayreuther Festspiel im Jahre 1876 fertigstellte, war er sechzig Jahre alt geworden. Kein Wunder, daß er seine alte Auffassung verloren und hinter sich ge-

lassen hatte. Er dachte sogar heimlich daran, als er in Bayreuth „Das Rheingold“ in Szene setzte, seiner plötzlichen Eingebung betreffs der Heranbildung eines Helden sichtbaren Nachdruck zu geben, indem er Wotan ein Schwert auflesen und schwingen ließ. Das Schwert mußte zuerst von Fafner unter den Nibelungenschätzen entdeckt und von ihm als zwecklos weggeworfen werden. Es liegt kein Sinn in diesem Einfall; und seine Miteinbeziehung zeigt die selbe Unbekümmertheit um die ursprüngliche Absicht, die wir in der Musik des letzten Aktes der „Götterdämmerung“ finden.

WARUM WAGNER SEINEN SINN GEÄNDERT HAT

Wagner war indessen nicht der Mann, sich ein großes philosophisches Thema, wenn er es einmal aufgegriffen hatte, abschwächen zu lassen, nicht einmal in fünfundzwanzig Jahren, wofern nur das Thema noch immer als eine Theorie des gegenwärtigen Lebens gelten konnte. Wenn die Geschichte Deutschlands von 1849 bis 1876 die Geschichte Siegfrieds und Wotans gewesen wäre, nur transponiert in die Tonart des gegenwärtigen Lebens, so würde die „Götterdämmerung" die logische Vollendung des „Rheingolds" und der „Walküre" gewesen sein, statt des opernhaften Anachronismus, der sie tatsächlich ist.

Aber nicht Siegfried kam, sondern Bismarck. Roeckel war ein Gefangener, dessen Gefangenschaft alles beim alten ließ, Bakunin sprengte nicht Walhalla, sondern die Internationale, die in einem unwürdigen Streit zwischen ihm und Karl Marx endete. Die Siegfriede von 1848 waren hoffnungslose politische Mißerfolge, während die Wotane und Alberiche und Loge hervorragende politische Erfolge waren. Selbst Mime wußte sich gegen Siegfried durchzusetzen. Mit der einzigen Ausnahme von Ferdinand Lassalle gab es keinen revolutionären Führer, der in der praktischen Politik nicht unverkennbar

Impossibilist gewesen wäre. Und Lassalle ließ sich in einem romantischen und ganz unhaltbaren Duell töten, nachdem er seine Gesundheit in einer titanischen rednerischen Kampagne zugrunde gerichtet hatte, die ihn überzeugte, daß die große Majorität der arbeitenden Klassen nicht bereit war, ihm zu folgen, und daß die Minorität, die bereit war, ihn nicht verstand. Die Internationale, im Jahre 1861 von Karl Marx in London gegründet und mehrere Jahre hindurch von nervösen Zeitungen als ein rotes Schreckgespenst mißverstanden, war tatsächlich nur ein Hirngespinst. Sie erreichte einige Anfänge von internationaler Gewerkschaftsvereinigung, indem sie englische Arbeiter dazu bestimmte, Geld nach dem Kontinent zu schicken, um Streike zu unterstützen, und indem sie englische Arbeiter zurückrief, die über die Nordsee geführt worden waren, um solche Streike zu vereiteln. Aber vom revolutionären sozialistischen Standpunkt betrachtet, war sie eine Erdichtung. Die Unterdrückung der Pariser Kommune, eines der tragischsten Beispiele der Geschichte von der Unbarmherzigkeit, mit der fähige praktische Verwaltungsbeamte und Soldaten unter dem Druck der Tatsachen gezwungen werden, romantische Amateure und theatralische Träumer zu vernichten, machte dem melodramatischen Sozialismus ein Ende. Es war für Marx ebenso leicht, zu behaupten, daß Thiers der scheußlichste lebende

Schurke sei, und Gallifet mit einem Brandmal zu belegen, das ihn noch immer in der französischen Politik unmöglich macht, als es für Victor Hugo leicht gewesen ist, Napoleon III. aus seiner Schreibtischbatterie in Jersey zu bombardieren. Es war auch leicht, zu behaupten, daß Felix Pyat und Delescluze Männer von viel erhabeneren Idealen gewesen seien als Thiers und Gallifet. Aber die eine Tatsache war nicht fortzuleugnen: als es zum wirklichen Schießen kam, war es Gallifet, der Delescluze erschießen lassen konnte, und nicht Delescluze, der Gallifet erschießen lassen konnte. Und als es dazu kam, die Angelegenheiten Frankreichs zu verwalten, war es Thiers, der es auf die eine oder die andere Weise zu tun verstand, während Pyat es weder selbst tun, noch das Schwatzen lassen, noch jemandem andern gestatten konnte, es zu tun. Es ist wahr: Thiers zu folgen bezahlte sich damit, daß man der Ausbeutung durch Großgrundbesitzer und Kapitalisten verfiel; aber Pyat zu folgen, das hieß, wie ein toll gewordener Hund erschossen oder bestenfalls ganz unnötiger und nutzloser Weise nach Neukaledonien geschickt werden. Um das in den Ausdrücken der Wagnerschen Allegorie zu sagen: Alberich hatte den Ring wieder zurückgewonnen und war im Begriff, mit seiner Hilfe in die besten Familien Walhallas hineinzuheiraten. Er hatte sich's besser überlegt mit seiner alten Drohung, 'Wotan

und Loge zu entthronen. Er hatte herausgefunden, daß Nebelheim ein sehr düsterer Ort sei, und daß er, wenn er angenehm und in Sicherheit leben wollte, nicht nur Wotan und Loge erlauben müßte, die Gesellschaft für ihn zu organisieren, sondern daß er sie auch sehr anständig dafür bezahlen müßte. Er wünschte Glanz, militärischen Ruhm, Loyalität, Enthusiasmus und Patriotismus, und seine Habgier und Völlerei waren ganz unfähig sie ihm zu verschaffen, während Wotan und Loge sie alle zu ihrem triumphierendsten Gipfel in Deutschland im Jahre 1871 brachten, ein Ereignis, das Wagner selbst mit seinem „Kaisermarsch" gefeiert hat, der viel überzeugender klang als die Marseillaise oder die Carmagnole.

Wie konnte Wagner nach dem Kaisermarsch auf seine Idealisierung des Siegfried von 1853 zurückkommen? Wie konnte er ernstlich an den Siegfried glauben, der den Drachen erschlägt und durch die Waberlohe stürmt, wenn der augenblickliche Vordergrund von dem Hôtel de Ville eingenommen war, mit dem endlose Reden über die Grundsätze des Sozialismus haltenden Felix Pyat, während die Granaten Thiers' schon in den Arc de Triomphe einschlugen und das Pflaster der Champs Elysées aufrissen? Ist es nicht klar, daß die Dinge einen ganz unerwarteten Lauf genommen hatten — daß Wagner, obgleich der Ring, wie das berühmte kommunis-

tische Manifest von Marx und Engels, eine inspirierte Vermutung über die historischen Gesetze und das prädestinierte Ende unserer kapitalistisch-theokratischen Epoche gewesen sein mag — daß Wagner dennoch, wie Marx, technisch zu unerfahren in Regierung und Verwaltung war und den Klassenkampf zu melodramatisch, Held wider Schurke, begriff, so daß er weder den tatsächlichen Prozeß, durch den seine allgemeine und ungefähre Theorie sich hätte in Wirklichkeit umsetzen können, noch die Rolle vorauszusehen vermochte, die die beteiligten Klassen darin zu spielen hätten.

Wir wollen einen Augenblick an den Punkt zurückgehen, bei dem die Nibelungensage zuerst unvereinbar mit Wagners Allegorie wird. Fafner wird in der Allegorie ein Kapitalist, aber der Fafner in der Sage ist ein bloßer Schätzesammler. Sein Geld trägt ihm nicht die geringsten Zinsen, es erhält ihn nicht einmal, er muß hinausgehen und plündern, um Speise und Trank zu erwerben. Tatsächlich ist er auf dem Wege zu seinem Trinkplatz, als ihn Siegfried tötet, und Siegfried selbst weiß mit dem Gelde auch nicht mehr anzufangen als Fafner. Der einzige Unterschied zwischen ihnen in dieser Hinsicht besteht darin, daß Siegfried seine Zeit nicht damit vergeudet, einen nutzlosen Schatz zu bewachen, während Fafner sein Menschentum und sein Leben bloß dafür opfert, daß ihn kein anderer bekommt. Dieser

Kontrast ist ganz der menschlichen Natur gemäß; aber er biegt das Ringdrama von den ökonomischen Linien der Allegorie fort. Im wirklichen Leben ist Fafner kein Geizhals: er sucht Dividenden, ein behagliches Leben und Zutritt in die Kreise Wotans und Loges. Die einzige Möglichkeit für ihn, sich das zu beschaffen, besteht darin, Alberich das Gold zurückzugeben und dafür an Alberichs Unternehmungen beteiligt zu werden. Auf diese Weise durch Kapital gestützt, beutet Alberich seine Mitzwerge genau so aus wie früher, ebenso wie Fafners Mitriesen, die kein Kapital haben. Und mehr noch, die Werkzeuge Voraussicht und Selbstbeherrschung, die die Ausbeutung verlangt, und die Selbstachtung, die soziale Stellung, die ihr Erfolg erringt, haben bei Alberich selbst eine Verbesserung des Charakters zur Folge, die weder Marx noch Wagner vorausgesehen zu haben scheinen. Er entdeckt, daß ein dummer, geiziger, kurzsichtiger Geldmacher zu sein nicht der richtige Weg ist, Geld in großem Stil zu machen: denn wenn Geiz auch genügen mag, Zehn in Hundert und sogar Hundert in Tausend zu verwandeln — so verlangt der Wunsch, Tausende in Hunderttausende zu verwandeln, einen großgemuten Sinn und eher einen Willen zur Macht als zum Mammon. Um gar Hunderttausende in Millionen zu verwandeln, muß Alberich sich zu einer irdischen Vorsehung für große Mengen

von Arbeitern machen, muß Städte bauen und Märkte regieren. Inzwischen mag Fafner, der in Dividenden schwelgt, die zu verdienen er nichts getan hat, geistig und moralisch faulen, infolge des Nichtgebrauchs seiner Kräfte und infolge des Mangels an Ansporn sich hervorzutun. Aber je dümmer er wird, je mehr er von Alberich abhängt, desto mehr fällt die Verantwortung, die Weltmaschine im Gang zu erhalten, auf Alberichs Schultern. Obgleich der Alberich von 1850 nur der gemeine Manchester-Fabrikbesitzer gewesen sein mag, den Engels in seiner „Lage der arbeitenden Klassen in England" geschildert hat, war er 1876 auf dem besten Wege, Krupp von Essen oder Carnegie von Homestead oder Lever von Port Sunlight zu werden. Nun, ohne die Tugenden dieser Herren zu übertreiben, wird doch jedermann — mit Ausnahme vielleicht jener Veteranen unter den deutschen Sozialdemokraten, die unter dem Namen Marxismus einen veralteten Kultus eingerichtet haben — zugeben, daß der moderne Unternehmer nicht so leicht verdrängt oder verabschiedet werden könne, wie Alberich im Ring verabschiedet wird. Sie sind wirklich die Herren der ganzen Situation, Wotan ist kaum weniger abhängig von ihnen als Fafner. Der Kriegsherr besichtigt ihre Werke, preist sie in begeisternden Reden und wirft ihre Feinde zu Boden, während Loge Handelsverträge für sie macht und seine

ganze Diplomatie für ihre Zustimmung aufbietet.

Das Ende kann nicht kommen, ehe nicht Siegfried Alberichs Handel lernt und Alberichs Lasten auf seine Schultern nimmt. Da er das bis jetzt nicht getan hat, wird er noch vollkommen von Alberich gemeistert. Er lehnt sich nicht einmal gegen ihn auf, außer wenn er zu dumm und zu unwissend ist oder zu romantisch unpraktisch, um zu sehen, daß Alberichs Arbeit, wie die Arbeit Wotans und Loges, notwendige Arbeit ist, und daß daher Alberich niemals von einem Krieger abgesetzt werden kann, sondern nur von einem fähigen Geschäftsmann, der darauf vorbereitet ist, sein Werk fortzusetzen, ohne es auch nur einen Tag zu unterbrechen. Ja sogar als die Proletarier aller Länder im Begriff waren, Klassenbewußtsein zu bekommen und Marxens Ruf zu folgen, indem sie vereinigt den Klassenkampf zu einem proletarischen Sieg zu führen dachten, in welchem alles Kapital Gemeingut werden und alle Monarchen, Millionäre, Grundbesitzer und Kapitalisten gewöhnliche Bürger werden sollten, — auch dann müssen die triumphierenden Proletarier in Anarchie zugrunde gehen, am nächsten Tag, oder sie verrichten die politische und industrielle Arbeit, die jetzt tant bien que mal von unsern Romanows, unsern Hohenzollern, unsern Krupp, Carnegie, Lever, Pierpont Morgan und ihrem poli-

tischen Gefolge verrichtet wird. Und in der Zwischenzeit müßten diese Magnaten ihren Rang und ihr Eigentum mit ihrer ganzen Macht gegen die revolutionären Kräfte verteidigen, bis diese Kräfte positive, ausübende, administrative Kräfte sind und nicht mehr Verschwörungen protestierender, moralisierender, tugendsam-entrüsteter Amateure, die Marx mißverständlich für einen Mann des politischen Geschäfts und Thiers für einen dummen Schubiak halten.

Aber das alles stellt eine Entwickelung dar, die weder Wagner noch Marx vorausgesehen zu haben scheinen. Beide sagten das Ende unserer Epoche voraus, und so weit man mutmaßen kann, prophezeiten sie richtig. Sie haben auch die Geschichte der Industrie bis zum Jahre 1848 viel gründlicher dargestellt als die akademischen Historiker ihrer Zeit; aber sie machten dort halt und ließen den Raum zwischen 1848 und dem Ende leer, und wir, die in dieser Periode leben müssen, erhalten für diesen Raum keine Richtschnur von ihnen. Die Marxisten aber tummelten sich jahrelang darin und strengten sich an, mit fanatischem Aberglauben die Revisionisten zu unterdrücken, die der Tatsache, daß die Partei der Sozialdemokraten verloren wäre, ins Auge sahen und Licht für den Weg aus der zeitgenössischen Geschichte zu holen versuchten, anstatt das Orakel in den Seiten von Marxens „Kapital" vergebens zu befragen. Marx war

selbst ein zu beschränkter Einsiedler, zu sehr durchdrungen von der Gültigkeit seiner entlegenen Verallgemeinerungen und von der Art, wie die rasche Ansammlung des Kapitals in den Trusts und Kartellen diese bestätigte, als daß er den leeren Raum hätte wahrnehmen können.

Wagner andererseits war ein verhältnismäßig praktischer Mann. Es ist möglich, mehr von der Welt zu lernen, indem man eine einfache Oper hervorbringt, oder sogar indem man eine einfache Orchesterprobe leitet, als dadurch, daß man zehn Jahre lang in der Bibliothek des Britischen Museums liest. Wagner muß zwischen dem „Rheingold" und dem „Kaisermarsch" gelernt haben, daß es andere Dramen nach der „Walküre" in den „Ring" einzufügen gab, wenn die Allegorie die ganze Geschichte erzählen sollte, und daß das erste dieser eingefügten Dramen einem verbesserten „Rienzi" viel ähnlicher sein würde als einem „Siegfried". Wenn irgend jemand bezweifelt, bis zu welcher Ausdehnung Wagners Augen die administrative Kindlichkeit und die romantische Einbildung der Helden der revolutionären Generation erkannten, die ihre Lehrjahre unter den Barrikaden von 1848/49 dienten und auf denen von 1871 unter den Mitrailleusen Thiers' zugrunde gingen, der möge „Eine Kapitulation" lesen, diese skandalöse Burleske, in welcher der Dichter und Komponist des „Siegfried" mit der Leichtfertigkeit eines Schul-

jungen sich über die französischen Republikaner lustig macht, die im Jahre 1871 genau das taten, was er im Jahre 1849 getan hatte und wofür er verbannt wurde. Er hat den Enthusiasmus der Dresdener Revolution in seine eigene größte Musik gebracht, aber den Enthusiasmus von zwanzig Jahr später hat er in der Musik Rossinis verhöhnt. Die Melodie, an die er durch seinen Spottvers: „Republik, Republik, Republik —blik —blik" erinnern wollte, ist nicht zu verkennen. Die Ouverture zu „Wilhelm Tell" ist darin so deutlich, als wenn sie in voller Partitur niedergeschrieben worden wäre.

In dem Fall eines Mannes wie Wagner kann man diese Wendung weder als bloßen Chauvinismus erklären, hervorgerufen durch Deutschlands überwältigenden Sieg im französisch-preußischen Krieg, noch als persönlichen Widerwillen gegen die Pariser wegen des Fiaskos des Tannhäuser. Wagner hatte mehr Grund zu persönlichem Widerwillen gegen seine eigenen Landsleute, als er jemals gegen die Franzosen gehabt hat. Zweifellos, sein Ausbruch befriedigte die kleinlicheren Gefühle, welche große Männer mit kleinen gemeinsam haben. Aber er war nicht der Mann, solchen Befriedigungen zu fröhnen, oder sie als Befriedigungen zu empfinden, wenn er nicht zu einer tiefen philosophischen Verachtung gegen die Unzulänglichkeit der Menschen gelangt wäre, die Nothung zu schwingen versuchten und für Wagners eigene Kunst viel

weniger getan hatten als ein einfacher deutscher König, und auch der nur im Wahnsinn. Wagner hatte damals selbst zu viel vollbracht, um nicht zu wissen, daß die Welt durch Taten regiert wird und nicht durch gute Absichten, und daß ein tüchtiger Sünder zehn wertlose Heilige und Märtyrer aufwiegt.

Ich brauche den Punkt in diesen Blättern nicht weiter auszuführen. Wie alle Genies besaß Wagner ungewöhnliche Aufrichtigkeit, ungewöhnliche Achtung vor Tatsachen, ungewöhnliche Freiheit von dem hypnotischen Einfluß sentimentaler populärer Bewegungen, ungewöhnlichen Sinn für Realitäten politischer Macht, die sich von den Anmaßungen und Vergötterungen unterscheiden, hinter denen die wirklichen Meister der modernen Staaten ihre Depeschen schießen und ihre Kanonen auffahren. Als er die „Götterdämmerung" instrumentierte, hatte er den Mißerfolg Siegfrieds und den Triumph der Wotan-Loge-Alberich-Dreieinigkeit als eine Tatsache zur Kenntnis genommen. Er hatte es aufgegeben, von Helden, Heldinnen und Schlußlösungen zu träumen, und hatte als einen neuen Vorkämpfer den Parsifal erdacht, den er nicht als einen Helden, sondern als einen Toren ankündigte, der nicht mit einem Schwert, das unwiderstehlich schneidet, bewaffnet war, sondern mit einem Speer, den er nur unter der Bedingung erhält, daß er ihn nicht gebraucht,

und der, statt in der Besiegung eines Drachen zu schwelgen, sich entsetzlich schämt, einen Schwan erschossen zu haben. Dieser Wechsel in der Konzeption des Erlösers konnte wohl kaum vollständiger sein. Er spiegelt den Wechsel, wie er in Wagners Geist zwischen der Komposition des „Rheingolds" und der der „Götterdämmerung" vor sich ging, und erklärt, warum er die Ring-Allegorie aufgab und lohengrinisierend in den status quo ante zurückfiel.

Wenn Sie fragen, warum er „Siegfried" nicht in den Papierkorb warf und den „Ring" von der „Walküre" aufwärts von neuem schrieb, so muß man antworten, daß die Zeit für eine solche Heldentat nicht gekommen war. Weder Wagner noch irgend jemand anders, der damals lebte, wußte genug, um sie zu vollenden. Überdies, was er schon getan hatte, hatte selbst die Grenzen seiner unendlichen Energie und seiner Ausdauer erreicht. Und so machte er, so viel er konnte, aus dem unbeendeten und für immer unbeendbaren Werk, indem er den „Ring" mit einer Oper abrundete, so wie Rossini einige seiner religiösen Kompositionen mit einem Galopp abrundete. Nur daß Rossini in solchen Fällen in seine Instrumentation schrieb: „Excusez du peu", während Wagner es uns überließ, den Wechsel selbst herauszufinden, vielleicht um uns auf die Probe zu stellen, wie weit wir wirklich seiner Meinung gefolgt wären.

WAGNERS EIGENE AUFFASSUNG

Darf ich nun, nachdem ich meine Auffassung des Ringes gegeben habe, Wagners Auffassung geben? Wenn ich es könnte (und ich kann es), würde ich sie keineswegs als endgültig annehmen. Es ist nahezu ein halbes Jahrhundert verflossen, seit die Tetralogie geschrieben wurde; und in diesem Zeitraum sind die Absichten vieler halb instinktiv genialer Taten dem gewöhnlichen Manne klarer geworden, als sie es den Vollbringern selbst gewesen sind. Vor einigen Jahren wies ich im Verlauf einer Erklärung Ibsenscher Dramen darauf hin, daß es keineswegs sicher oder auch nur wahrscheinlich sei, daß Ibsen sich dieser Thesis ebenso klar bewußt sei wie ich. Alle Toren und einige, wenn auch nicht törichte Kritiker, so doch solche, die noch nicht geschrieben hatten, was die Deutschen „Tendenzwerke" nennen, sahen in diesem Ausspruch nichts als eine phantastische Geziertheit eines übertriebenen Eigendünkels, mehr über Ibsen wissen zu wollen als Ibsen selbst. Glücklicherweise kann ich, da ich jetzt bezüglich Wagners genau die selbe Stellung einnehme, seine eigene Autorität zu meiner Unterstützung beanspruchen. Am 23. August 1856 schrieb er an Roeckel: „Wie wenig kann aber der Künstler erwarten, seine eigene Anschauung in der des andren vollkommen reproduziert zu wissen, da er selbst

vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel steht, über das er in dieselben Täuschungen verfallen kann, wie der andere?“

Die Wahrheit ist, daß wir geneigt sind, Männer von Genie zu vergöttlichen, genau so, wie wir die schöpferische Kraft des Weltalls vergöttlichen, indem wir einem logischen Plan zuschreiben, was das Ergebnis blinden Instinktes ist. Was Wagner mit der „wirklichen Kunst“ meinte, ist das Walten des künstlerischen Instinktes, der ebenso blind ist, wie jeder andere Instinkt. Als Mozart einmal um eine Deutung seiner Werke gebeten wurde, sagte er freimütig: „Woher soll ich die wissen?“ Wagner, der ebensosehr Philosoph und Kritiker wie Komponist war, suchte immer nach ethischen Erklärungen für das, was er geschaffen hatte, und verfiel dabei auf mehrere sehr treffende, die alle voneinander verschieden sind. Auf die gleiche Weise kann man auch begreifen, daß Heinrich VIII. über den Kreislauf seines eigenen Blutes sehr gute Betrachtungen anstellen konnte, ohne der Wahrheit so nahe zu kommen, wie lange nach seinem Tode Harvey.

Nichtsdestoweniger sind Wagners eigene Erklärungen von ungewöhnlichem Interesse. Vor allem ist da ein beträchtlicher Teil des „Ringes“, insbesondere die Abbildung unseres kapitalistisch-industriellen Systems vom Standpunkt der Sozialisten aus in der Sklaverei der Nibe-

lungen und der Tyrannei Alberichs, unverkennbar enthalten, weil da jener Teil der menschlichen Betriebsamkeit dramatisiert wird, der wohlverwahrt innerhalb des Gebietes liegt, das von unserem geistigen Bewußtsein bedeckt ist. Das alles ist sozusagen die konkrete Angelegenheit des Ministeriums des Innern; seine Bedeutung war Wagner ebenso klar, wie sie es uns ist. Nicht so jener Teil des Werkes, der das Geschick Wotans behandelt. Hierbei geschah es, daß Wagners Erinnerung an das, worauf es ihm ankam, durch seine Entdeckung von Schopenhauers berühmter Abhandlung „Die Welt als Wille und Vorstellung“ bald nach Vollendung der Ringdichtung verdrängt wurde. Dieses Meisterwerk philosophischer Kunst nahm Wagner in einer Weise gefangen, daß er erklärte, es enthielte die intellektuelle Darstellung des Konfliktes der menschlichen Kräfte, den er selbst künstlerisch in seinem großen Gedichte dargestellt hatte. „Ich, der ich gestehen muß, meine eigenen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines anderen, der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen kongenierenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden, d. h. auch mit dem Begriffe erfaßt, und meiner Vernunft verdeutlicht zu haben“, schreibt er an Roeckel.

Schopenhauer hatte jedoch nichts dergleichen getan, Wagners Versuch, zu beweisen, daß er von jeher, ohne es zu wissen, ein Schopenhau-

erianer gewesen sei, zeigt nur, wie vollständig der Zauber der großen Abhandlung über den Willen sich des Gedächtnisses Wagners bemächtigt hatte. Es ist leicht zu erkennen, wie dies geschah. Wagner sagt von sich selbst: „Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderlich auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich." Und da Schopenhauers großes Verdienst um das moderne Denken darin bestand, daß er uns zum klaren Bewußtsein dieser Unterscheidung erzog, — einer Unterscheidung, die in einer phantastischen Art den Zeitaltern des Glaubens und der Kunst vor der Renaissance vertraut war, aber nachher im Rationalismus jener Bewegung unterdrückt wurde, — war es unvermeidlich, daß sich Wagner auf Schopenhauers Metaphysiologie stürzte (ich gebrauche ein Wort, das nicht so leicht mißverstanden werden kann, wie Metaphysik), weil er darin gerade das sah, was er brauchte. Aber Metaphysiologie ist eine Sache für sich, politische Philosophie eine andere. Die politische Philosophie Siegfrieds ist der politischen Philosophie Schopenhauers gerade entgegengesetzt, obgleich bei beiden die gleiche klare, metaphysiologische Unterscheidung zwischen dem instinktiven Teil des Menschen (seinem Willen) und seiner Vorstellung (im „Ring" als Loge dramatisiert) betont wird. Der Unterschied besteht darin, daß für Schopenhauer der Wille der

allgemeine Quäler des Menschen ist, der Urheber jenes großen Übels, des Lebens, während der Verstand die göttliche Gabe ist, die schließlich diesen lebenerschaffenden Willen überwinden und durch seine Ableugnung zum Erlöschen und zum Frieden, zur Vernichtung, dem Nirwana führen soll. Das ist die Lehre des Pessimismus. Nun war aber Wagner, als er den „Ring" schrieb, ein höchst sanguinischer, revolutionärer Meliorist, der Verachtung für das Vorstellungsvermögen voll, das er in dem verschmitzten, wesenlosen, trügerischen Loge versinnbildlichte. Erst als er Schopenhauer las, wurde er erpicht darauf, zu beweisen, daß Loge der vernünftigste und würdigste Ratgeber Wotans im „Rheingold" sei.

Manchesmal blickt er der Veränderung seiner Anschauungen ziemlich freimütig ins Auge. „Das Auffallendste in diesem Bezug mußte ich endlich", schreibt er an Roeckel, „an meiner Nibelungendichtung erleben; ich gestaltete sie zu einer Zeit, wo ich mit meinen Begriffen nur eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte, deren Realisierung ich durchaus für möglich hielt, sobald die Menschen nur wollten, wobei ich mir selbst über das Problem, warum sie denn eigentlich doch nicht wollten, ziemlich kunstreich hinwegzuhelfen suchte. Ich entsinne mich nun, in diesem absichtlich gestaltenden Sinn die Individualität meines Siegfried herausgegriffen zu

haben, mit dem Willen, ein schmerzloses Dasein hinzustellen."

Wagner beruft sich aber auf seine früheren Werke, um zu zeigen, daß hinter allen diesen künstlichen optimistischen Ideen bei ihm immer eine Intuition der „erhabenen Tragödie der Entsagung, der Verneinung des Willens" vorhanden war. Bei dem Versuch, dieses zu zeigen, äussert er zahlreiche philosophische Ideen und ist voll der ergötzlichsten Widersprüche in persönlicher Beziehung. Den Optimismus nennt er als einen gelegentlichen Abstecher auf die unfruchtbaren Pfade der Vernunft „hellenistisch". Ein andermal denunziert er den Optimismus als schmutzigen Judaismus, da ihm zu jener Zeit der Jude zum Prügelknaben für die ganze moderne Menschheit geworden war. In einem Brief an Roeckel aus London erklärt er diesem Schopenhauer mit Begeisterung, wobei er die Verneinung des Willens zum Leben als die Erlösung von allem Irrtum und allen eitlen Bestrebungen predigt; im nächsten Brief nimmt er den Gegenstand mit unvermindertem Imteresse wieder auf und erwähnt zum Schluß, daß er, nachdem er London verlassen habe, nach Genf gehe und sich einer „sehr erfolgreichen Wasserkur" unterziehe. Sieben Monate vorher hatte er folgendes geschrieben: „Glaube mir, auch den „Landbauer" habe ich schon stark in das Auge gefaßt: um ein radikal gesunder Mensch zu werden, ging ich

vor zwei Jahren in eine Wasserheilanstalt; Kunst und alles wollte ich aufgeben, wenn ich wieder ein Naturmensch werden könnte. Bester, was mußte ich über meinen naiven Wunsch lachen, als ich nahe daran war, verrückt zu werden! Keiner von uns soll das gelobte Land sehen; wir werden alle in der Wüste sterben. Geist ist — wie jemand gesagt hat — eine Krankheit: sie ist inkurabel."

Roeckel kannte seinen alten Freund und verlangte Aufklärung über die nicht übereinstimmenden Verschiedenheiten zwischen dem „Ring" und der „Götterdämmerung". Wagner verteidigte sich mit nie versagender Gewandtheit und gelegentlichem Mutwillen, die mit den Ausreden begannen: „Ich glaube mich dagegen mit ziemlich richtigem Instinkte vor dem allzu großen Deutlichkeitseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühle ist es klar geworden, daß ein zu offenes Ausdrücken der Absicht das richtige Verständnis durchaus stört", und mit einer Flut von Erklärungen und Kommentaren zu den Erklärungen endeten. Wagner wird ärgerlich und aufgeregt, weil Roeckel die Brünnhilde der „Götterdämmerung" nicht bewundern will, er dichtet die Tarnhelmszene um und ruft endlich, da der Fall verzweifelt ist, aus: „Du fühlst, hier geht eben etwas „Unaussprechliches" vor, und hast daher sehr unrecht, mich darüber zum Sprechen zu interpellieren!"

Manchmal entfernt sich Wagner in der Tat sehr weit vom Pessimismus und empfiehlt Roeckel, sich in seiner Gefangenschaft nicht dadurch zu trösten, daß er den Willen zum Leben besiegt, sondern durch die „begeisternden Einflüsse des Schönen“. Im nächsten Augenblick wirft er aber selbst die Kunst um des Lebens willen über Bord. „Ja, wo das Leben aufhört“, sagt er sehr witzig, „da fängt die Kunst an: wir geraten von Jugend auf in die Kunst, ohne zu wissen wie? und erst wenn wir die Kunst bis an ihr Ende durchdringen, gewahren wir zu unserem Jammer, daß uns eben das Leben fehlt!“ — Sein einziger Trost ist, daß er geliebt wird. Und über das Thema Liebe verbreitet er sich in einer Weise, die die bitterste Verachtung Schopenhauers erregt hätte, obgleich sie, wie wir gesehen haben, höchst charakteristisch für Wagner ist.

„Die Liebe in vollster Wirklichkeit ist nun bloß innerhalb des Geschlechtes möglich: nur als Mann und Weib können wir Menschen am wirklichsten lieben, während alle andere Liebe nur eine von dieser Liebe abgeleitete, von ihr herrührende, auf sie sich beziehende, oder ihr künstlich nachgebildete ist. Irrig ist es, diese Liebe nur für eine Offenbarung der Liebe überhaupt zu halten, während neben ihr andere und wohl gar höhere Offenbarungen anzunehmen

wären. Wer allerdings, wie die Metaphysiker, die Unsinnlichkeit für die Wirklichkeit setzt, und das sinnliche Sein *aus der Idee* ableitet, — wer somit die Logik für die Genetik setzt, der mag auch recht haben, den *Begriff* der Liebe als vor der wirklichen Äußerung der Liebe vorhanden sich zu denken, und demnach von Offenbarung der präexistierenden und unsinnlichen Liebe durch die wirkliche sinnliche Liebe zu sprechen: dann wird er auch recht tun, *diese* Liebe zu verachten, wie überhaupt die Sinne. Jedenfalls ist aber darauf zu wetten, daß er selbst nie so geliebt hat und geliebt wurde, wie eben Menschen sich lieben können, sonst würde ihm klar geworden sein, daß er bei seiner Verachtung eben nur die tierische Liebe, wie überhaupt die tierische Sinnlichkeit, nicht aber die menschliche Liebe sich vorstellte. Höchste Befriedigung des Organismus finden wir nur im vollsten Aufgehen des selben, und dieses findet der Mensch nur durch die Liebe: allein der wirkliche Mensch ist Mann *und* Weib, und nur in der Vereinigung von Mann und Weib existiert erst der wirkliche Mensch, erst durch die Liebe wird daher der Mann wie das Weib — Mensch. Wenn wir jetzt von „Mensch" reden, sind wir allerdings so lieblos, dumm und willkürlich, uns immer nur den Mann zu denken. Erst diese Vereinigung von Mann und Weib, erst die Liebe also erzeugt (sinnlich und metaphysisch) den Menschen, und

wie der Mensch im ganzen Leben nichts so schöpferisch Geniales wieder darstellt, wie sein eigenes Dasein, sein Leben ist, so überbietet er auch nie wieder jenen Akt seiner eigentlichen Menschwerdung durch die Liebe."

Nach dieser Äußerung des vorgeblichen Schopenhauerianers ist es klar, daß Wagners Erklärungen seiner Werke zum größten Teil nichts erklären als die Stimmung, in der er zufällig an dem Tage war, da er sie förderte, oder den Gedankengang, der seiner sehr empfänglichen Phantasie und seinem tätigen Geist durch die von seinem Frager angeregten Punkte eingegeben wurde. Besonders in Wagners privaten Briefen, wo seine Ergüsse durch sein dramatisches Bewußtsein der Persönlichkeit desjenigen, dem er schreibt, modifiziert sind, finden wir, daß er alle möglichen Stellungen einnimmt und alle Arten von Fällen vorbringt, die als kluge und anregende Spezialvollmacht und nicht als ernsthafte und dauernde Erklärungen seiner Werke aufgefaßt werden müssen. Diese Werke müssen für sich selbst sprechen; wenn der „Ring" ein Ding sagt und ein nachher geschriebener Brief bezeugt, daß ein anderes Ding gemeint war, so muß man den Ring hernehmen und den Brief ebenso entscheidend widerlegen, als ob die beiden von verschiedenen Händen geschrieben wären. Dennoch wird niemand, der mit Wagners Aussprüchen im großen und ganzen

leidlich gut vertraut ist, irgendwelche unerklärlichen Widersprüche darin finden. Wie bei allen Männern seines Schlages, war unsere mannigfaltige Natur in Wagner so stark ausgeprägt, daß er, wie mehrere verschiedene, in einem einzigen zusammengefaßten Menschen war. Wenn er sich in der Rolle des streitsüchtigsten, aggressivsten und sanguinischesten der Reformatoren erschöpft hatte, ruhte er sich als Pessimist und Nirwanist aus. Im Ringe ist der Quietismus von Brünnhildens „Ruhe! Ruhe, du Gott!" erhaben in seiner tiefen Überzeugung; aber man braucht nur die Seiten zurückzublättern, um die unbezähmbare Geschäftigkeit Siegfrieds und die ausgelassene Lustigkeit seines Erfolges mit dem gleichen Behagen ausgedrückt zu finden. Wagner war nicht an jedem Tage der Woche Schopenhauerianer oder auch nur Wagnerianer. Seine Gesinnung ändert sich so oft, wie seine Stimmung. Am Montag wird ihn nie wieder etwas zum „Schmieren" bringen, am Dienstag beginnt er eine neue Flugschrift. Am Mittwoch ist er ungeduldig wegen der falschen Auffassungen von Leuten, die nicht einsehen, wie unmöglich es ihm ist, als Dirigent Tribünenaufführungen von Bruchstücken seiner Werke zu leiten, die nur verstanden werden können, wenn sie genau nach seinen Intentionen auf der Bühne dargestellt werden; am Donnerstag veranstaltet er ein Konzert einer Auswahl Wagnerscher

Stücke und schreibt nachher seinen Freunden, wie tief der Eindruck sowohl auf die Musiker als auch auf die Zuhörerschaft gewesen sei. Am Freitag frohlockt er über die Selbstbehauptung von Siegfrieds Willen gegen alle moralischen Vorschriften und ist voll revolutionären Sinnes für „das allgemeine Gesetz des Wechsels und der Erneuerung"; am Sonntag hat er einen Anfall von Frömmigkeit und fragt: „Könnt ihr eine moralische Handlung begreifen, deren Grundidee nicht die Entsagung ist?" Kurz, Wagner kann beinahe unbeschränkt „gegen sich selbst zitiert werden, ziemlich so, wie Beethovens Adagios gegen seine Scherzos angeführt werden könnten, wenn sich ein Streit zwischen zwei Toren erhöbe, ob er ein schwermütiger oder ein fröhlicher Mann gewesen sei. —

DIE MUSIK DES RINGES

Die Leitmotive

Wenn man imstande sein will, der Musik des Ringes zu folgen, ist es bloß notwendig, mit den kurzen musikalischen Sätzen, aus denen sie besteht, genügend vertraut zu werden, um sie zu erkennen und ihnen eine gewisse bestimmte Bedeutung zu geben, genau so, wie jeder gewöhnliche Engländer den Anfangstakten des „God save the Queen“ eine bestimmte Bedeutung beilegt. Darin liegt keine Schwierigkeit: man verlangt von jedem Soldaten, daß er die verschiedenen Signale, Hornrufe und Trompetenstöße erlerne und zwischen ihnen unterscheide; und jeder, der dazu imstande ist, kann auch die bildlichen Themen oder Leitmotive des Ringes voneinander unterscheiden lernen. Sie sind leichter zu erlernen, weil sie immer von neuem wiederkehren; und die Hauptmotive werden dem Ohr so nachdrücklich eingeprägt, während der Zuschauer zum ersten Mal die Dinge sieht oder den ersten starken dramatischen Ausdruck der Gedanken, die sie bezeichnen, beiwohnt, daß die erforderliche Ideenassoziation unbewußt gebildet wird. Die Themen sind weder lang noch verwickelt, noch schwierig. Wer das Schmettern eines Posthornes, den Ton eines Vogels, den Rhythmus im Pochen des Briefträgers oder im Galopp eines Pferdes erfassen

kann, wird nicht in Verlegenheit sein, die Themen des Ringes zu erfassen. Es kann ohne Zweifel geschehen, daß der Zuhörer findet, wenn er die nötige geistige Assoziation mit dem Thema bilden soll, daß sein Ohr die Weise leichter beherrschen kann, als sein Geist ihren Gedanken. Aber zum größten Teil bezeichnen die Themen überhaupt keine Gedanken, sondern entweder Gemütsbewegungen ganz einfacher, allgemeiner Art oder so gewöhnliche Erscheinungen, Töne und Phantasiegebilde, daß Kinder damit vertraut gemacht werden können. Tatsächlich sind einige darunter so offenherzig kindlich, wie nur irgend eines der drolligen kleinen Orchesterintermezzi, die in Haydns „Schöpfung" das Pferd, den Hirsch oder den Wurm einführen. Im Ring haben wir beides, das Pferd und den Wurm, genau in Haydns Manier behandelt, und mit einer nicht weniger lächerlichen Wirkung auf höher stehende Menschen, die es ablehnen, sie mit gutem Humor aufzunehmen. Selbst die Willfährigkeit guter Wagnerianer wird gelegentlich zu sehr in Anspruch genommen durch die Art, in der Brünnhildens Anspielung auf ihr Streitroß Grane dem Orchester eine kleine rum-ti-tum Triole entlockt, die an und für sich in keiner Weise an ein Pferd gemahnt, obgleich ein andauerndes Dahinrasen solcher Triolen einen sehr aufregenden musikalischen Galopp erzeugt.

Andere Themen bezeichnen Gegenstände, die durch die Musik nicht nachahmend angedeutet werden können; z. B. kann die Musik weder einen Ring, noch Gold vorstellen, dennoch haben beide ihr Thema, das die Partitur nach allen Richtungen hin durchdringt. Beim Golde wird die Ideenverknüpfung in der sehr auffallenden Weise hergestellt, wie das Orchesterthema im ersten Akt des „Rheingolds" das hübsche Thema in dem Augenblick intoniert, wo die Sonnenstrahlen das Wasser durchdringen und den glitzernden Schatz, der bis dahin unsichtbar war, erleuchten. Die Beziehung des seltsamen kleinen Themas der Wunschkappe ist ebenfalls von Anfang an klar, da die Aufmerksamkeit des Zuschauers vollständig vom Tarnhelm und seiner Zauberkraft in Anspruch genommen ist, von dem Augenblicke an, da das Thema zum ersten Mal in markanter Weise vom Orchester gespielt wird. Das Schwertmotiv wird zum Schluß vom „Rheingold" eingeführt, um Wotans Heldenidee auszudrükken; ich habe bereits erwähnt, daß Wagner, der nicht fähig war, als es zur praktischen Bühneneinrichtung kam, den Appell an das Auge und gleichzeitig an das Denken aufzugeben, Wotan an dieser Stelle ein Schwert auflesen und schwingen ließ, obgleich in der gedruckten Partitur keine derartige Vorschrift steht. Wenn dem Skeptizismus Wagners betreffs der Realität jedes Appells an ein Auditorium, das nicht an

dessen körperliche Sinne ergeht, dieses Opfer nicht gebracht wird, so wird die Assoziation des Themas mit dem Schwert erst an jenem Punkt im ersten Akt der „Walküre" gebildet, wo Siegmund an Hundings Herd waffenlos mit der Versicherung allein gelassen wird, daß er beim Morgengrauen mit seinem Wirt um sein Leben werde kämpfen müssen. Da erinnert sich Siegmund, daß ihm sein Vater in der Stunde der Not ein Schwert zu senden versprochen hat; und zugleich wird ein Aufflackern des ersterbenden Feuers vom goldenen Heft des Schwertes im Raume aufgefangen, wobei das Motiv sofort durch das Zittern eines Tones aus dem Orchester durchzuschimmern beginnt, das erst erstirbt, wenn das Feuer zusammensinkt und das Schwert wieder von der Dunkelheit eingehüllt wird. Später wächst dieses Thema, das nie verstummt, solange Sieglinde bei der Geschichte des Schwertes verweilt, zur blendendsten Pracht empor, die das Orchester zu verleihen vermag, als Siegmund triumphierend die Waffe aus dem Baum zieht. Da dieses Motiv nur aus sieben Tönen mit einem sehr deutlich ausgeprägten Zeitmaß und einer Melodie gleich einer einfachen Fanfare auf einer Trompete oder einem Posthorn besteht, vermag es niemand, der imstande ist, eine Weise festzuhalten, so leicht zu vergessen.

Das Walhallamotiv, das mit feierlicher Groß-

artigkeit vorgetragen wird, als das Heim der Götter uns und Wotan zum ersten Mal zu Beginn der zweiten Szene von „Rheingold“ erscheint, kann auch nicht verkannt werden. Es hat gleichfalls einen leicht zu behaltenden Rhythmus, und seine majestätischen Harmonien, die weit davon entfernt sind, jene neuen und merkwürdigen Probleme in der Polyphonie darzustellen, deren Wagner von abergläubischen Leuten noch immer verdächtigt wird, sind just jene drei einfachen Töne, die fröhliche Studenten, wenn sie lustige Lieder nach dem Gehör begleiten, für nahezu alle volkstümlichen Weisen der Welt ausreichend finden werden.

Andererseits kann das Ringmotiv, das durch die dritte Szene von „Rheingold“ zu schwingen beginnt, nicht gut auf irgend ein besonderes Kennzeichen der allgemeinen Düsterkeit und Unruhe der Zwergenhöhle bezogen werden. Es ist keine Melodie, sondern bloß der versetzte metrische Akzent, den die Musiker Synkopierung nennen, gespielt auf den Tönen des bekannten Akkords, der durch die Verbindung dreier kleiner Terzen gebildet wird (technisch gesprochen, der kleine Nornenakkord, die frühere verminderte Septime). Man erfaßt es bald und erkennt es; aber es wird nicht in der unzweideutig klaren Weise der oben beschriebenen Themen eingeführt, oder in jener boshaften Ungeheuerlichkeit des Themas, das den Fluch über das Gold

bezeichnet. Man kann daher nicht behaupten, daß der muskalische Plan des Werkes bezüglich aller Themen beim ersten Anhören vollkommen klar sei; aber er ist es mit Bezug auf die meisten, da die Hauptzüge so nachdrücklich und faßlich niedergelegt sind, wie die dramatischen Motive in einem Shakespeareschen Drama. Was die verborgenen Feinheiten der Partitur betrifft, so ruft ihre Entdeckung neues Interesse am wiederholten Anhören wach, was dem Ring eine Beethovensche Unerschöpflichkeit und Abnützungszähigkeit verleiht.

Die Motive, die mit den Einzelcharakteren verwebt sind, prägen sich dem Gedächtnis leicht ein durch die Verbindung des Erklingens mit dem Erscheinen der bezeichneten Person. Ihre Angemessenheit ist gewöhnlich ziemlich augenfällig. So wird der Eintritt der Riesen in einem kräftigen, tappenden, trampelnden Zeitmaß ausgedrückt. Mime hat, da er ein seltsames, geisterhaftes altes Wesen ist, ein seltsames, geisterhaftes Motiv, das aus zwei dürftigen Akkorden besteht, die zueinander kriechen. Gutrunens Motiv ist hübsch und einschmeichelnd, das Gunthers kühn, rauh und gewöhnlich. Es ist ein Lieblingskunstgriff Wagners, wenn einer seiner Helden auf der Bühne getötet wird, das diesem gewidmete Thema schwächer werden, stocken und mit einem gebrochenen Echo in Schweigen verklingen zu lassen.

Das alles ist jedoch reines Kinderspiel des Motivenwerkes. Die verwickelteren Charaktere tragen, statt einer einfachen musikalischen Etikette, ihre charakteristischen Ideen und Bestrebungen, die mit speziellen darstellenden Themen identifiziert sind, sobald sie im Drama in Tätigkeit gesetzt werden; und das Hauptverdienst der thematischen Struktur des Ringes ist die Meisterschaft, mit der sich das dramatische Spiel der Ideen im kontrapunktischen Teil der Themen widerspiegelt. Wir finden Wotan nicht, wie den Drachen oder das Pferd oder wie den Bühnendämon in Webers „Freischütz“ oder in Meyerbeers „Robert der Teufel“ mit einem einzigen bestimmten Motiv versehen, das dem Helden angehängt wird wie ein Namensschildchen einem Regenschirm, und so oft er die Bühne betritt, unverändert aus dem Orchester hervorschmettert. Manchesmal wird das Walhallamotiv benutzt, um die Größe der Götter als eine Idee Wotans zum Ausdruck zu bringen. Dann wieder finden wir seinen Speer, das Sinnbild seiner Macht, mit einem anderen Motiv verquickt, an dem Wagner zum Schluß seinen Lieblingskunstgriff ausübt, indem er es durch den zerreißenden Klang des Themas, das mit dem Schwert verquickt ist, zerbrechen, versagen, gleichsam durchschneiden läßt, sobald Siegfried den Speer mit dem Streiche Nothungs zersplittert. Und

noch ein anderes mit Wotan verknüpftes Motiv ist die Wanderermusik, die mit solch majestätischer Beruhigung das Entsetzen Mimes über den Nachtmar unterbricht, sobald Wotan am Eingang der Höhle, in der Szene von den drei Rätseln, erscheint. So gibt es nicht nur mehrere Wotanmotive, sondern jedes wechselt in seinen Modulationen und Nuancen der Tonfarbe, je nach seinen dramatischen Verhältnissen. So verwandelt auch die Hornweise des jungen Siegfried ihr Zeitmaß, belastet sich mit massiven Harmonien und wird eine Einleitung von imponierender Pracht, sobald sie in den Prolog zur „Götterdämmerung" Siegfrieds Eintritt als ganz flüggen Helden ankündigt. Selbst Mime hat seine zwei oder drei Themen, das geisterhafte, das bereits beschrieben wurde, das kleine im Trippeltakt, das das Klopfen seines Hammers nachahmt und im wilden Lachen Alberichs bei Mimes Tod ungestüm nachgeäfft wird; und endlich die wimmernde Melodie, in der er alle seine mütterlichen Liebesdienste für den kleinen Findling Siegfried umständlich erzählt. Außer diesem Thema gibt es noch die verschiedensten kleinen musikalischen Zwinkereien, musikalisches Gestammel und Gewinsel, durch deren geringste Andeutung das Orchester sofort an Mime erinnert, ob er nun gerade auf der Bühne ist oder nicht.

In Wahrheit kann die dramatische Charakterisierung durch Verwendung darstellender Themen in der Musik nicht sehr weit geführt werden. Mozart, dem größten aller Meister dieser Kunst, fiel es nie im Traum ein, sie auszuüben; und so weitläufig sie auch im Ring angewandt worden ist, befähigte sie Wagner doch nicht, ohne die Mozartsche Methode fertig zu werden. Von den Themen abgesehen, sind Siegfried und Mime durch den Charakter ihrer Musik wenigstens so scharf voneinander unterschieden, wie Don Juan von Leporello, wie Wotan von Gutrune und wie Sarastro von Papagena. Es ist wahr, daß die den Charakteren zugesellten Motive die gleiche musikalische Anpassungsfähigkeit besitzen, wie die übrige Musik; so könnten z. B. weder die Walhalla- noch die Speermotive ohne die lächerlichste Inkongruenz für den Waldvogel oder den unbeständigen, trügerischen Loge verwendet werden; aber trotz alledem muß die musikalische Charakterisierung als von den spezifischen Motiven unabhängig betrachtet werden, weil die Charaktere musikalisch ebenso differenziert wären, wie sie es jetzt sind, selbst wenn das ganze Themensystem aus der Partitur entfernt würde.

Noch ein erläuterndes Wort über die Art der Arbeit des Themensystems. Es gibt zwei mit Loge verknüpfte Themen. Das eine ist eine schnelle, sich schlängelnde, sich windende, ver-

änderliche Sechzentelfigur, die die Verschmitztheit des Klugen durch locker und ausweichend ersonnene Spitzfindigkeiten charakterisiert. Das andere ist das Feuermotiv. Im ersten Akt von „Siegfried“ macht Mime seinen nutzlosen Versuch, Siegfried die Furcht beizubringen. Noch unter dem Eindruck des Alpdrückens, in das er nach dem Abschied des Wanderers verfallen war, und das die zugleich phantastische und symbolische Gestalt eines wahnwitzigen Schreckens vor dem Licht angenommen hat, fragt er Siegfried, ob ihm niemals, wenn er im Walde wanderte, das Herz in tollem Grauen vor den geheimnisvollen Lichtern der Dämmerung zu hämmern begonnen habe. Darauf erwidert Siegfried höchlichst erstaunt, daß sein Herz sich bei solchen Gelegenheiten vollkommen wohl fühle und seine Empfindungen vollkommen normal seien. Hier wird Mimes Frage von den bebenden Themen des Feuerthemas begleitet, dessen Harmonien in höchst bedrückender Weise unruhig und verworren sind, wogegen sie bei Siegfrieds Erwiderung ganz klar werden, so daß sie das Thema kühn, heiter und leuchtend erklingen lassen. Das ist ein typisches Beispiel für die Art, mit der die Themen verwendet werden.

Das Themensystem verleiht der Musik symphonisches Interesse, Vernunft und Einheit, indem es den Komponisten befähigt, jede Seite

und Eigenschaft seines melodischen Stoffes zu erschöpfen und nach der Art Beethovens mit den kürzesten Sätzen Wunder an Schönheit, Ausdruck und Bedeutung zu vollbringen. Andererseits hat diese Kompositionsart Wagner verführt, sich Wiederholungen zu erlauben, die in einem rein dramatischen Werke unerträglich wären. Was ein Dramatiker fast vor allem anderen lernen muß, wenn er ein Stück aufbaut, das besteht darin, daß die Personen im zweiten Akt nicht auf die Bühne kommen und einander sehr ausführlich erzählen dürfen, was das Publikum schon im ersten Akt mit eigenen Augen gesehen hat. Der Grad, bis zu welchem Wagner infolge seiner Neigung für seine Themen sich verleiten ließ, gegen diese Regel zu verstoßen, ist für einen geübten Dramatiker geradezu erschreckend. Siegfried hat von Wotan eine Manie der Autobiographie geerbt, die ihn verleitet, jedem, den er trifft, die Geschichte von Mime und dem Drachen zu „versetzen", obwohl das Publikum einen ganzen Abend damit zugebracht hat, den Ereignissen beizuwohnen, die Siegfried berichtet. Hagen erzählt die Geschichte Gunther, und in der selben Nacht erzählt sie Alberichs Geist Hagen, der sie schon ebensogut kennt wie das Publikum, noch einmal; Siegfried erzählt sie den Rheinjungfrauen so lange, als sie ihm nur zuhören wollen, und dann erzählt er sie seinen Jagdgenossen so lange, bis sie ihn töten. Wotans

Autobiographie am zweiten Abend wird im Mund der Nornen am vierten zu seiner Biographie. Das Wenige, was die Nornen hinzufügen, wird eine Stunde später von Waltraute wiederholt. Inwieweit diese vielen Wiederholungen erträglich sind, das ist Sache des individuellen Geschmacks. Eine gute Geschichte verträgt eine Wiederholung, und wenn darin so hübsche Weisen, wie der Jodler der Rheintöchter, Mimes klingender Schlag auf dem Amboß, das Lied des Waldvogels, der Ruf von Siegfrieds Horn usw. verwoben sind, so verträgt sie ein sehr häufiges Wiederhören. Diejenigen, die den Ring erst kürzlich wieder durchstudiert haben, werden nicht leicht zugeben, daß darin auch nur ein Takt zu oft wiederholt wird.

Aber wie, wenn irgend ein Anti-Wagnerianer die Frage aufwirft, ob das thematische System den Komponisten nicht befähige, mit viel geringerer musikalischer Fruchtbarkeit ein Musikdrama zu schaffen, als von seinen Vorgängern für die Komposition von Opern nach dem alten System gefordert wurde?

Solche Erörterungen fallen nicht in die Sphäre dieses kleinen Buches. Aber da das Buch nun beendigt ist (denn es braucht über den Ring nichts mehr gesagt zu werden), bin ich gerne bereit, ein paar Seiten gewöhnlicher musikalischer Kritik hinzuzufügen, teils um der Kunstliebhaber willen, die sich an dieser Art Lektüre er-

götzen, und teils zur Führung derjenigen, die durch solch kritisches Geplauder über Wagner und Bayreuth, das ihnen bei der Mittagstafel oder im Zwischenakt leicht aufgezwungen werden könnte, gerne ein paar Winke bekommen, die ihnen herauszuhelfen vermöchten.

DIE ALTE UND DIE NEUE MUSIK

In der altmodischen Oper verlangte jede einzelne Gesangsnummer die Komposition einer neuen Melodie; aber es ist ein großer Irrtum, wenn man annimmt, daß diese schöpferische Leistung sich fortgesetzt durch die ganze Nummer vom ersten bis zum letzten Takt erstreckt. Wenn ein Musiker nach einem bestimmten metrischen Muster komponiert, so ist die schöpferische Leistung im allgemeinen durch die Wahl des Musters und durch das Komponieren der ersten Zeile vollbracht. Alles übrige vollzieht sich mehr oder weniger mechanisch, um das Muster auszufüllen, da eine Melodie in dieser Hinsicht einem Tapetenmuster sehr ähnlich ist. So ist die zweite Zeile gewöhnlich eine ganz deutliche Folge der ersten und die dritte und vierte eine genaue oder sehr leicht variierte Wiederholung der ersten und zweiten Zeile. Es sei z. B. die erste Zeile von „Ins Leihhaus geht's mit dem Silberzeug" oder des „Yankee Doodle" gegeben und jeder musikalische Stümper vermöchte die übrigen drei Zeilen zu ergänzen. Auf diese Weise wiederholt sich im Ring die Melodie sehr selten und es ist bemerkenswert, daß, wo dies geschieht (wie in Siegmunds Frühlingslied und Mimes wimmerndem Liede „Als zullendes Kind") die Wirkung der symmetrischen Zeilen, die bloß der Form zuliebe wiederkehren,

auffallend arm und nichtssagend ist, verglichen mit dem freien Fluß der Melodie, der sonst überall vorherrscht.

Die zweite und schwierigere Art des Komponierens besteht in der Wahl einer Melodie, auf der man jede Spielart des Stimmungswechsels erklingen lassen kann, als ob sie ein Gedanke wäre, der manchmal Hoffnung, manchmal Schwermut, manchmal Jubel, manchmal wütende Verzweiflung usw. ausdrückt. Mehrere Themen dieser Art zu einem reichen musikalischen Gewebe zu verflechten, das panoramaartig mit einem beständig variierenden Gefühlsstrom am Ohre vorüberzieht, darin besteht des Musikers höchste Kunst; auf diese Weise erhalten wir die Fuge von Bach und die Symphonie von Beethoven. Der sichtlich untergeordnete Musiker ist jener, der, wie Auber und Offenbach — von unseren Lieferanten von Salonballaden nicht zu reden — eine unbeschränkte Zahl symmetrischer Weisen produzieren kann, aber Themen nicht symphonisch zu verweben vermag.

Wer dies in Betracht zieht, wird sehen, daß die Tatsache allein, daß im „Ringe“ sehr viel wiederholt wird, ihn noch nicht von den altmodischen Opern unterscheidet. Der wirkliche Unterschied besteht darin, daß in jenem die Wiederholung zur mechanischen Vervollständigung althergebrachter metrischer Muster gebraucht wurde, wogegen die Wiederkehr des

Themas im Ring eine verständige und interessante Folge der Wiederkehr der dramatischen Erscheinung ist, die das Thema bezeichnet. Man sollte sich auch erinnern, daß die Einsetzung symphonisch behandelter Themen für Melodien mit symmetrischen achttaktigen Zeilen und dergleichen von jeher in den höchsten Formen der Musik üblich gewesen ist, und darin ein Aufgeben der Melodie zu erblicken oder so davon berührt zu werden, als ob dies der Fall wäre, hieße, sich als einen Ignoranten bekennen, der nur mit Tanzweisen und Gassenhauern vertraut ist.

Die Art von Unsinn, den ein rein dramatischer Musiker produzieren würde, wenn er sich im Komponieren von metrischen Mustern hemmen ließe, gliche dem Monstrum, das in der Literatur herausgekommen wäre, wenn Carlyle (zum Beispiel) durch einen Vertrag gezwungen worden wäre, seine historischen Erzählungen in gereimten Stanzen zu schreiben. Das hieße seine Fruchtbarkeit auf eine gelegentliche Phrase beschränken und drei Viertel der Zeit damit zubringen, eine unfruchtbare Begabung für Reim und Vers zu üben. In der Literatur haben sich die großen Meister der Kunst seit langem von metrischen Schablonen freigemacht. Niemand fordert, daß die Hierarchie der modernen, leidenschaftlich erregten Prosaschriftsteller von Bunyan bis zu Ruskin unter die Verfasser hüb-

scher lyrischer Gedichte gestellt werden sollten. Nur in der dramatischen Literatur finden wir die verheerende Tradition des Blankverses noch immer erhalten, die den Plattheiten von Dummköpfen einen künstlichen Nimbus verleihen und den dramatischen Stil des genialen Dichters seiner vollen natürlichen Begabung, seiner Mannigfaltigkeit, Kraft und Einfachheit berauben.

Dieser Stand der Dinge findet, wie wir gesehen haben, sein Gegenstück in der Kunst der Musik, da Musik in Prosathemen oder in versifizierten Weisen geschrieben werden kann; nur läßt sich hier niemand einfallen, die größere Schwierigkeit der Prosaformen und die verhältnismäßige Trivialität der Versifizierung zu bestreiten. Und doch haftet der dramatischen Musik, sowie der dramatischen Literatur die Tradition der Versifizierung mit den selben verderblichen Resultaten an, und die Oper wird, wie die Tragödie, nach hergebrachter Art wie eine Tapete gemacht. Das Theater scheint dazu verdammt, in allen Dingen die letzte Zufluchtsstätte des Verlangens nach wohlfeiler Niedlichkeit in der Kunst zu sein.

Unglücklicherweise wird diese Vermengung des dekorativen mit dem dramatischen Element sowohl in der Literatur als auch in der Musik durch das Beispiel großer Meister unterstützt. Sehr ergreifender dramatischer Ausdruck kann mit schmückender Symmetrie des Versbaues ver-

einigt werden, wenn der Künstler zufällig beide, die dekorative und die dramatische Gabe, besitzt und beide, Hand in Hand, gepflegt hat. Shakespeare und Shelley z. B. fanden — weit davon entfernt, sich von der herkömmlichen Verpflichtung, ihre Dramen in Versen zu schreiben, hemmen zu lassen — daß Arbeiten mit dem Vers bei weitem die leichteste und bequemste Art, Schauspiele zu schaffen. Aber wenn Shakespeare durch die Sitte gezwungen gewesen wäre, ausschließlich in Prosa zu schreiben, wäre sein gesamter Dialog so gut, wie die erste Szene von „Wie es euch gefällt" und alle seine schwungvollen Stellen so schön wie „Was für ein Stück Arbeit ist der Mensch!", wobei er uns eine Menge Blankverse erspart hätte, in denen der Gedanke banal und der Ausdruck, obgleich reizvoll gedrechselt, doch abgeschmackt hochtrabend ist. „Die Cenci" hätte entweder ein ernstes Drama sein oder überhaupt niemals geschrieben werden können, wenn Shelley seine Unnatürlichkeit durch elisabethinische Verskunst nicht hätte beseitigen dürfen. Dennoch haben diese beiden Dichter viele Stellen zustande gebracht, in welchen die dekorativen und dramatischen Eigenschaften nicht nur vermählt sind, sondern einander zu einer Höhe zu erheben scheinen, die sonst unerreichbar gewesen wäre.

Ebenso ist's in der Musik. Wenn wir, wie im Falle Mozarts, einen wunderbar begabten und

eifrig geschulten Musiker finden, der durch einen glücklichen Zufall auch ein dem Molière vergleichbarer Dramatiker ist, so bringt ihn die Verpflichtung, Opern in gereimten Rhythmen zu komponieren, nicht nur nicht in Verlegenheit, sondern erspart ihm tatsächlich Mühe und Nachdenken. Gleichviel, wie auch seine dramatische Stimmung sein mag, er drückt sie in vortrefflichen musikalischen Versen leichter aus, als ein Dramatiker von gewöhnlicher Einseitigkeit des Talentes sie in Prosa ausdrücken könnte. Dementsprechend hinterließ auch er gleich Shakespeare und Shelley versifizierte Weisen, wie „Dalla sua pace" oder Glucks „Che faro senza Euridice" oder Webers „Leise, leise", die von der ersten Note bis zur letzten so dramatisch sind wie die ungefesselten Themen des Ringes. Infolgedessen pflegte man schulmeisternd zu verlangen, daß jede dramatische Musik das gleiche doppelte Ansehen bieten solle. Die Forderung war unvernünftig, da die symmetrische Versifizierung in der dramatischen Musik kein Verdienst ist; man könnte ebensogut verlangen, eine Tischgabel solle so gebaut sein, daß sie auch als Tischtuch dienen könne. Das ist gleichfalls eine unkundige Forderung gewesen, weil es nicht wahr ist, daß die Komponisten dieser außergewöhnlichen Beispiele immer oder auch nur oft imstande waren, dramatischen Ausdruck mit symmetrischer Verskunst zu verbinden. Neben

„Dalla sua pace“ haben wir „Il mio tesoro“ und „Non mi dir“, in denen ungewöhnlich ausdrucksvolle Eröffnungsphrasen zu dekorativen Stellen führen, die vom dramatischen Standpunkt aus ebenso grotesk sind, wie es die Melodie, die Alberich singt, als er im Rheinschlamme ausgleitet und niest, vom dekorativen Standpunkt aus ist. Ferner ist die formlose Masse „trockener Rezitative“ zu erwägen, die diese symmetrischen Rhythmen trennen und die zu beträchtlicher dramatischer und musikalischer Bedeutung erhoben werden können, wenn sie durch thematische Behandlung zu einem fortlaufenden musikalischen Gewebe vereinigt worden wären. Schließlich sind die dramatisch wirksamsten Finali und mehrstimmig komponierten Stücke Mozarts mehr oder weniger in Sonatenform wie symphonische Sätze geschrieben und müssen daher als musikalische Prosa bezeichnet werden. Und die Sonatenform schreibt Wiederholungen vor, von denen die vollkommen unkonventionelle Form, die Wagner eingeführt hat, frei ist. Im großen und ganzen bietet die alte Form mehr Spielraum für Wiederholungen und Konventionen als die neue; und je armseliger die musikalische Begabung eines Komponisten ist, desto sicherer wird er, um seiner Erfindungsgabe nachzuhelfen, seine Zuflucht zu den Schablonen des 18. Jahrhunderts nehmen.

DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT

Als Wagner im Jahre 1813 geboren wurde, war die Musik eben erst die erstaunlichste, bestrickendste, wundervollste aller Künste der Erde geworden. Mozarts „Don Juan“ hatte dem ganzen musikalischen Europa die Zauber des modernen Orchesters und der vollkommenen Anpassungsfähigkeit der Musik an die subtilsten Bedürfnisse des Dramatikers zum Bewußtsein gebracht. Beethoven hatte gezeigt, wie jene unartikulierten Stimmungsgedichte, welche Menschen — die, gleich ihm, keine außergewöhnliche Beherrschung des Wortes haben — durchfluten, in der Musik als Symhponien niedergeschrieben werden können. Nicht, daß Mozart und Beethoven diese Anwendungen ihrer Kunst erfunden hätten, aber sie waren die ersten, deren Werke bewiesen, daß die dramatische und die subjektive Macht des Tones einnehmend genug ist, um selbständig, ganz abgesondert von den dekorativen musikalischen Gefügen, von denen sie bis dahin nur ein Merkmal gewesen waren, zu bestehen. Nach den Finali des „Figaro“ und „Don Juan“ war die Möglichkeit des modernen Musikdramas klar genug gegeben. Nach den Symphonien Beethovens war es gewiß, daß die Poesie, die so tief ist, daß sie jenseits aller Worte liegt, nicht so tief ist, um auch jenseits aller Musik zu liegen, und daß die wechselnden Stimmungen der Seele, vom

derbsten Scherz bis zu den erhabensten Sehnsüchten, ohne Zuhilfenahme von Tanzweisen, in Symphonien ausgedrückt werden können. Ebensoviel wird vielleicht für die Präludien und Fugen Bachs beansprucht werden müssen, aber Bachs Methode ist unerreichbar; seine Kompositionen sind wundervolle Gespinste von außerordentlich schönen gotischen Maßwerken im Ton, hoch erhaben über jedes gewöhnliche menschliche Talent. Beethovens weit derbere Kunstfertigkeit war durchaus volkstümlich und anwendbar; und wenn's sein Seelenheil gegolten hätte, er würde keine einzige lange, gotische Tonlinie haben ziehen können, wie Bach es konnte, und noch viel weniger hätte er mehrere Tonlinien zu einer so passenden Harmonie zu verweben vermocht, daß sie sich fortschreitend, selbst wenn der Komponist gänzlich unbewegt bleibt, mit Bewegung zu sättigen wußte, die (wie die modernen Kritiker ein wenig zu vergessen geneigt sind) ebenso warm aus unserer zart gerührten Bewunderung als aus unserer Sympathie quillt und uns manchmal dem Komponisten rührende Absichten zutrauen läßt, die er gar nicht hegt, just wie ein Knabe einen Schatz von Zärtlichkeit und edler Weisheit in der Schönheit einer Frau vermutet. Überdies setzte Bach komische Zwiegespräche genau so in Musik um, wie die Rezitative der „Passion", da ihm augenscheinlich nur ein Rezitativ möglich war, näm-

lich das musikalisch beste. Er sparte den Ausdruck seiner fröhlichen Stimmung für die regelmäßigen, besonders angeordneten Nummern auf, in denen er eines seiner rein ornamentalen, wundervollen Kontrapunktierungsmaßwerke mit der erforderlichen Heiterkeit der Linie und Bewegung versehen konnte. Beethoven beugte sich vor keinem Schönheitsideal; er suchte nur den Ausdruck für sein Gefühl. Für ihn war ein Scherz ein Scherz; und wenn er in der Musik spaßhaft klang, so war er befriedigt. Bis zu dem Zeitpunkt, wo die alte Gewohnheit, jede Musik nach ihrer dekorativen Symmetrie zu beurteilen, sich abgenutzt hatte, waren die Musiker über Beethovens Symphonien empört und, seine Lauterkeit mißverstehend, zogen sie seine geistige Gesundheit in Frage. Aber für diejenigen, die nicht nach hübschen, neuen Tonschablonen suchten, sondern sich in der Musik nach dem Ausdruck ihrer Stimmungen sehnten, vollbrachte er eine Offenbarung, weil er in seiner Absicht, seine eigenen Stimmungen auszudrücken vereinzelt dastehend, mit revolutionärem Mut und revolutionärer Freimütigkeit alle Stimmungen der heranwachsenden Generationen des neunzehnten Jahrhunderts vorausempfand.

Das Resultat war unausbleiblich. Im neunzehnten Jahrhundert war es nicht mehr notwendig, ein geborener Schablonenzeichner auf dem Gebiet der Töne zu sein, um ein Kom-

ponist zu werden. Man brauchte nur ein für die dramatischen und ausmalenden Gewalten des Tones vollständig empfänglicher Dramatiker oder Dichter zu sein. Eine Reihe literarischer Musiker und Bühnenkomponisten trat hervor, und Meyerbeer, der erste dieser Art, machte einen außergewöhnlichen Eindruck. Die geradezu wahnwitzige Schilderung seines „Robert der Teufel“ in Balzacs kurzer, „Gambara“ betitelter Novelle und Goethes erstaunlich irrige Vorstellung, Meyerbeer hätte die Musik zu „Faust“ komponieren können, zeigen, wie der Zauber der neuen dramatischen Musik die Urteilskraft von Künstlern mit hervorragender Einsicht vollständig über den Haufen warf. Meyerbeer sei, so sagten die Leute (alte Herren sagen es in Paris noch immer), der Nachfolger Beethovens; er sei, wenn auch kein so vollendeter Musiker wie Mozart, doch ein tieferes Genie. Vor allem sei er originell und wagemutig. Wagner selbst schwärmte, so toll wie nur einer, von dem Duett im vierten Akt der „Hugenotten“.

Und doch wurde diese ganze Originalitätswirkung und Tiefe durch ein recht beschränktes Talent hervorgerufen, das auffallende Tonsätze zu drechseln, gewisse merkwürdige und ziemlich packende Rhythmen und Modulationen auszubeuten und anregende, oder exzentrische Instrumentationen zu ersinnen vermochte. In dekorativer Hinsicht war Meyerbeers Talent das

selbe Phänomen in der Musik, wie die Barockschule in der Baukunst: ein energisches Streben, den organischen Verfall durch mechanische Sonderbarkeiten und Neuheiten zu beleben. Meyerbeer war kein Symphoniker. Er konnte das thematische System nicht auf seine auffallenden Tonsätze anwenden und mußte sie also zu metrischen Schablonen im alten Stil zusammenflicken; und da er auch kein „absoluter Musiker“ war, brachte er seine metrischen Schablonen kaum über bloße Quadrilleweisen hinaus, die entweder gar nicht, oder aber durch eine gewisse Schroffheit hervorragten, die ihre Seltsamkeit nach echter Rokokomanier ihrer Sinnlosigkeit verdankte. Meyerbeer vermochte weder ein vollkommenes Musikdrama noch eine reizende Oper hervorzubringen. Aber trotz all diesen und schlimmeren Mängeln besaß Meyerbeer einige echte dramatische Kraft und sogar Leidenschaft; zuweilen erhob er sich in einer Weise zur Höhe der Situation, die seine Zeitgenossen, deren Phantasie noch von den Neuheiten der dramatischen Musik entflammt war, dazu brachte, ihn mit einer Überschwänglichkeit zu überschätzen, die Wagner veranlaßte, einen langen kritischen Feldzug gegen seine Führerschaft zu unternehmen. Vor dreißig Jahren wurde dieser Feldzug der rettungslosen Berufseifersucht eines enttäuschten Nebenbuhlers zugeschrieben. Heutzutage können die jungen Leute nicht begreifen, daß irgend

jemand Meyerbeers Einfluß ernst genommen haben sollte. Diejenigen, die sich an den Ruf erinnern, den er vor einem halben Jahrhundert genoß, und den „verbotenen Durchgang“ erkennen, als den sich der Pfad, den er eröffnete, sogar für ihn selbst erwies, die wissen, wie unvermeidlich und wie unpersönlich Wagners Angriff gewesen ist.

Wagner war der literarische Musiker par excellence. Er konnte nicht, wie Mozart und Beethoven, dekorative Tonstrukturen, unabhängig von jeder dramatischen oder poetischen Stoffmaterie hervorbringen, weil er diese Kunst, da sie für seinen Zweck nicht länger erforderlich war, nicht pflegte. So wie Shakespeare, mit Tennyson verglichen, ein ausschließlich dramatisches Talent scheint, genau so Wagner, verglichen mit Mendelssohn. Andererseits brauchte Wagner nicht zu literarischen Taglöhnern dritten Ranges um Libretti bitten zu gehen; er schuf seine eigenen dramatischen Gedichte und gab der Oper auf diese Weise dramatische Vollständigkeit und verdeutlichte die Symphonie. Eine Symphonie Beethovens (mit Ausnahme des artikulierten Teiles der neunten) drückt edles Gefühl, aber keinen Gedanken aus; sie hat Stimmungen, aber keine Ideen. Wagner fügte den Gedanken hinzu und schuf das Musikdrama. Mozarts erhabenste Oper, „Die Zauberflöte“, sein „Ring“ sozusagen, hat ein Libretto, das

von einem Talent herrührt, welches dem Genie Mozarts unermeßlich tief untergeordnet ist. Das Libretto zu „Don Juan“ ist derb und trivial; seine Umgestaltung durch Mozarts Musik mag ein Wunder sein; aber niemand wird zu behaupten wagen, daß solche Umgestaltungen, so verführerisch sie auch sein mögen, ebenso befriedigend sein können, wie Tongedichte oder Dramen, in denen der Musiker und der Dichter auf gleichem Niveau stehen. Hier also steckt das einfache Geheimnis von Wagners Überlegenheit als dramatischer Musiker. Er schrieb die Gedichte zu seinen Bühnenfestspielen, wie er sie nannte, ebenso wie er die Musik dazu komponierte.

Bis zu einem gewissen Punkt in seiner Laufbahn zahlte Wagner Strafgeld dafür, daß er sich auf zwei Künste, statt auf eine einzige, eingelassen hatte. Mozart hatte sein Handwerk als Musiker im kleinen Finger, als er zwanzig Jahre alt war, weil er in diesem Beruf und in keinem anderen eine anstrengende Lehrzeit durchgemacht hatte. Wagner war sehr weit davon entfernt, die gleiche Meisterschaft mit fünfunddreißig Jahren erreicht zu haben; ja, er selbst sagte, daß er erst in dem Alter, in dem Mozart starb, mit jener vollständigen Spontaneität des musikalischen Ausdrucks zu komponieren angefangen habe, die nur dadurch erreicht werden kann, daß man die volle Freiheit von dem

Kampf mit den Schwierigkeiten der technischen Prozesse gewinnt. Aber als jene Zeit kam, war Wagner nicht nur ein ebenso vollendeter Musiker wie Mozart, sondern auch ein dramatischer Dichter und ein kritischer und philosophischer Essayist geworden, der einen bedeutenden Einfluß auf sein Jahrhundert ausübte. Das Zeichen dieser Vollendung war seine Fähigkeit, schließlich mit seiner Kunst zu spielen und so zu seinen bereits berühmten Leistungen im sentimentalen Drama, jene fröhliche Lustspielart hinzuzufügen, dessen größte Meister, wie Molière und Mozart, um vieles seltener sind als die sentimentalen — und die — Trauerspieldichter. Damals komponierte er die ersten zwei Akte von „Siegfried" und später „Die Meistersinger", ein ausgesprochen lustspielartiges Werk, das ein ganzer Garten Mozartscher Melodien ist, kaum glaublich als das Werk des Machers von „Tannhäuser". Nur schuf Wagner — da kein Mensch je ein Ding erlernt, indem er ein anderes übt, so eng verbündet die Dinge auch sein mögen, noch immer keine von seinen Gedichten unabhängige Musik. Die Ouvertüre zu den „Meistersingern" ist köstlich, wenn man weiß, um was sich alles dreht, aber nur diejenigen, die sie ohne jeglichen derartigen Schlüssel als Konzertstück kennen lernen und ihren rücksichtslosen Kontrapunkt nach dem Maßstabe Bachs und der Ouvertüre zu Mozarts „Zauberflöte" beurteilten, kön-

nen sich vorstellen, wie grauenhaft sie Musikern der alten Schule klingen mußte. Als ich sie zuerst hörte, hatte ich den klaren Marsch der Polyphonie in Bachs H-moll-Messe noch frisch im Gedächtnis und gestehe, daß ich dachte, die einzelnen Partien seien verschoben worden, und glaubte, daß einige Orchestermitglieder einen halben Takt hinter den anderen zurückgeblieben wären. Vielleicht war das auch der Fall, aber selbst heute, da ich mit dem Werke und mit Wagners Harmonie vertraut bin, kann ich noch immer ganz gut verstehen, daß gewisse Stellen bei einem Bewunderer Bachs diese Wirkung hervorrufen, selbst wenn sie mit vollster Genauigkeit gespielt werden.

DIE MUSIK DER ZUKUNFT

Der Erfolg Wagners ist so ungeheuer groß gewesen, daß seine geblendeten Jünger glauben, das Zeitalter der „absoluten Musik", wie Wagner es nannte, sei zu Ende und die musikalische Zukunft müsse eine in Bayreuth feierlich eingeweihte ausschließlich wagnerische sein. Alle großen Genies rufen diese Illusion hervor. Wagner stand nicht am Anfang, sondern am Ende einer Bewegung. Er war der Gipfel der Schule der dramatischen Musik des neunzehnten Jahrhunderts, genau so wie Mozart der Gipfel (der Ausdruck rührt von Gounod her) der Schule des achtzehnten Jahrhunderts gewesen ist. Und diejenigen, die Wagners Bayreuth-Tradition weiterzuführen versuchen, werden sicherlich das Schicksal der vergessenen Lieferanten des antiquarischen Mozart (vor hundert Jahren) teilen. Was die erwartete Entthronung der absoluten Musik betrifft, genügt es, auf die Tatsache hinzuweisen, daß Deutschland zwei erstklassige absolute Musiker zu Wagners Lebzeiten hervorbrachte: der eine war der hochbegabte Goetz, der jung gestorben ist, der andere war Brahms, dessen absolute musikalische Begabung ebenso außergewöhnlich war, wie sein Gedanke banal gewesen ist. Wagner hatte für ihn die Verachtung des originellen Denkers gegen den Mann mit hergebrachten Ideen und des rastlos

dramatisch tätigen Musikers für die bloße, rohe, musikalische Veranlagung; aber obgleich Brahms Wagners Verachtung durch die „Triumphlieder" und „Schicksalslieder" und Elegien und Requiems, mit denen Brahms sein Gehirn so ernsthaft anstrengte, vielleicht verdient hatte, wird dennoch niemand Brahms' natürlichem Ausdruck der reichsten absoluten Musik, insbesondere seinen Kammerkompositionen lauschen können, ohne sich über seine staunenswerte Begabung zu freuen. Eine Rückkehr zur absoluten Musik, die teils von Brahms ausging und teils von Wiederbelebungen der altmodischen Musik wie sie De Lange in Holland und Arnold Dolmetsch in England versuchten, ist wahrscheinlich und verheißungsvoll; wogegen die Versuche, Wagner im Musikdrama zu „überwagnern", nicht hoffnungsvoller sind, als die alten Versuche — oder diesbezüglich auch die neuen — Händel zum Ausgangspunkt einer großen Oratorienschule zu machen.*)

---

*) Als dies geschrieben wurde, schien die größte künstlerische Dynastie, welche die moderne Welt jemals gesehen hat — eine größere sogar als die, welche mit Giotto begann und mit Michelangelo endete — (ich meine natürlich die große Linie deutscher Musiker, die von Bach bis Wagner geht), ihr natürliches Ende erreicht zu haben. Aber schon hat Wagners Nachfolger den Thron bestiegen und schwingt das dreifache Szepter Mozarts, Beethovens und Wagners als technischer Gefolgsmann und als frohherziger,

BAYREUTH

Als das Bayreuther Festspielhaus endlich vollendet und mit der ersten Aufführung des „Ringes“ im Jahre 1876 eröffnet war, mußte die europäische Gesellschaft zugeben, daß Wagner „ein Erfolg“ sei. Fürstlichkeiten, die seine Musik verabscheuten, blieben bis zum Schluß der Vorstellungen in den für Prinzen reservierten Logen sitzen. Sie alle beglückwünschten Wagner zu der erstaunlichen „Energie“, mit der er allen Hindernissen zum Trotz ein fabelhaftes und phantastisches Projekt in eine konkrete kommerzielle Wirklichkeit, die vom Publikum mit einem Pfund per Kopf unterstützt wurde, umgewandelt hatte. Man kann füglich annehmen, daß die Beglückwünschungen auf Wagner keine andere Wirkung hatten, als daß sie ihm die Augen für die Tatsache öffneten, daß das Bayreuth-Experiment als ein Versuch, den üblichen sozialen und kommerziellen Zuständen der Theaterunternehmung auszuweichen, ein Mißerfolg war. Sein eigener Bericht darüber schildert den Gegensatz zwischen der Wirklichkeit und seinen Absichten in einer Stimmung, die bitter sein würde, wenn sie nicht

---

hellköpfiger Komödienschreiber, eigenartiger Symphoniker und philosophisch-dramatischer Dichter. Ich bin alt genug, Wagner geschätzt zu haben, als ihn alle Gänse auspfiffen, und jung genug, diesen kritischen Triumph im Falle Richard Strauß zu wiederholen. B. S.

so humoristisch wäre. Die Vorsichtsmaßregeln, die getroffen waren, um die Sitze aus den Händen des oberflächlichen Publikums in die ernster Jünger, die in kleinen Wagnergesellschaften durch ganz Europa verbreitet waren, zu spielen, hatten mit dem Aufkauf der Plätze durch Billetspekulanten und ihrem Verkauf an just die Art müßiger, weltbummelnder Touristen geendet, denen der Tempel strenge verschlossen hätte bleiben sollen. Das Gold, das, wie man vermutet hatte, von den Gläubigen beigesteuert werden würde, wurde durch energische Subskriptionsjägerinnen von Leuten erbettelt, die die drolligsten falschen Auffassungen von den Zielen des Komponisten gehabt haben müssen — unter anderem vom Khedive von Ägypten und dem Sultan der Türkei!

Die einzige Veränderung, die seitdem stattgefunden hat, besteht darin, daß man Subskriptionen nicht mehr braucht, weil sich das Festspielhaus jetzt augenscheinlich rentiert und kommerziell auf dem selben Fuß wie jedes andere Theater steht. Die einzige Befähigung, die vom Besucher Bayreuths gefordert wird, ist Geld. Einen Engländer kostet ein Besuch zwanzig Pfund, einen gebürtigen Bayreuther ein Pfund. In jedem Fall ist „das Volk", um dessentwillen Wagner im Jahre 1849 ausrückte, erfolgreich ausgeschlossen, und das Festspielhaus muß deshalb seinem Charakter nach als unend-

lich weniger Wagnerianisch bezeichnet werden, als Hampton Court Palace. Niemand wußte dies besser als Wagner selbst, und nichts könnte weiter ab vom Ziele liegen als ein Geschwätz über Bayreuth, als ob es Wagner gelungen wäre, den Zuständen unserer modernen Zivilisation irgend mehr zu entrinnen als die große Oper in Paris oder in London.

Innerhalb dieser Zustände jedoch rief es in jener vortrefflichen deutschen Einrichtung, dem Sommertheater, eine neue Richtung hervor. Unähnlich unseren Opernhäusern, die so gebaut sind, daß das Publikum dem entzückten Unternehmer eine prachtvolle Schaustellung bieten kann, ist es so angelegt, daß es dem Publikum einen unbehinderten Überblick über die Bühne und ein ungestörtes Anhören der Musik sichert. Der dramatische Zweck der Aufführungen ist mit vollkommenem und vollendetem Ernst als Bayreuths einziger Zweck aufgefaßt, und die Leitung eifert für das Ansehen Wagners. Der kommerzielle Erfolg, der dieses Vorgehen begleitet hat, zeigt, daß das Publikum Sommertheater ersten Ranges braucht. Es ist kein Grund vorhanden, warum das Experiment nicht auch in England versucht werden sollte. Wenn unsere Begeisterung für Händel Ungeheuerlichkeiten, wie die lächerlich langweiligen, dummen und antihändelischen Händelfestspiele ebensogut verträgt, wie jährliche Provinzfeste nach dem glei-

chen Muster, so fehlt jede Wahrscheinlichkeit für das Mißlingen eines Wagnerfestspieles. Nehmen wir z. B. an, ein Wagnertheater würde in Hampton Court oder auf Richmond Hill, um nicht zu sagen, auf dem Hafendamm von Margate erbaut, so daß wir damit eine köstliche Sommerabenderholung à la Bayreuth verbinden könnten, wobei wir die Zwischenaktsstunden vor Sonnenuntergang im Park oder am Flusse verbrächten; wird man ernsthaft behaupten können, daß es dann einen Mangel an Besuchern gäbe? Wenn ein kleiner Teil des Geldes, das für großartige Schaugerüste, Eiffeltürme und düstere Hallen an der See vergeudet wird, die — alle ebensosehr an kurze jährliche Sommerzeiten gebunden sind, wie Bayreuth — auf diese Weise verwendet würde, der Nutzen wäre bei weitem sicherer und der soziale Vorteil bedeutend größer. Jede englische Begeisterung für Bayreuth, die nicht die Form des Rufes nach einem Festspielhause in England annimmt, darf als bloße Pilgermanie unbeachtet gelassen werden.

Diejenigen, die nach Bayreuth gehen, bereuen es nie, obgleich die Aufführungen dort oft weit entfernt davon sind, ergötzlich zu sein. Der Gesang ist zuweilen erträglich, zuweilen abscheulich. Unter den Sängern gibt es welche, die nur lebendige Bierfässer sind, zu faul und zu ungebildet, um die Selbstbeherrschung und die physische Vorbereitung zu üben, die von einem

Akrobaten, einem Jockey oder einem Boxer als etwas Selbstverständliches erwartet wird. Die Kostüme der Sängerinnen sind prüde und albern. Kundry trägt zwar kein Ballkleid mit Rüschen aus der frühen Epoche des Zeitalters der Königin Viktoria mehr und Freia ist mit einer wunderlich modernen Nachahmung des geblümten Gewandes des Frühlings auf Botticellis berühmtem Bilde versehen worden; aber die panzerbekleidete Brünnhilde klettert noch immer mit ihren sorgfältig in einem langen weißen Rock versteckten Beinen auf die Berge und sieht so genau wie Mrs. Leo Hunter als Minerva aus, daß es ganz unmöglich ist, einen Schimmer von Illusion zu empfinden, solange man sie ansieht. Das Ideal weiblicher Schönheit, das angestrebt wird, muß die Engländer an die Kellnerinnen der siebziger Jahre erinnern, als die Schwärmerei für goldblonde Haare ihren Höhepunkt erreicht hatte. Ferner herrscht, während Wagners Bühnenvorschriften, ganz wie in Covent Garden, manchmal als unvernünftig außer acht gelassen werden, eine unerträglich altmodische Tradition halb rhetorischer, halb historisch malerischer Haltung und Gebärden vor. Die eindrucksvollsten Momente des Dramas werden als lebende Bilder mit malerisch hingegossenen Modellen, statt als Partien voll Handlung, Bewegung und Leben aufgefaßt.

Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß die übernatürlichen Regiekräfte, die von leichtgläubigen

Pilgern Frau Wagner zugeschrieben werden, nicht existieren. Die Primadonnen und Tenore sind in Bayreuth ebenso unlenksam wie überall sonst. Die Besetzungen werden nach Laune gewechselt, die Bühnenausstattung wird ungenügend geprobt; das Publikum ist gezwungen, eine Brünnhilde oder einen Siegfried von fünfzig Jahren anzuhören, wenn er sich auch sorgsam darauf vorbereitet hat, eine (oder einen) von fünfundzwanzig, ziemlich so wie in jedem gewöhnlichen Opernhause, zu sehen. Selbst die Kapellmeister werfen die Einrichtungen gelegentlich über den Haufen. Andererseits dürfen wir, die Launen der Stars außer acht gelassen, sicherlich immer erwarten, daß an Gründlichkeit der Vorbereitung des Hauptwerkes der Saison, an kühner, künstlerischer Anmaßung, an der frommen Überzeugung, das Werk sei von so ungeheuerer Wichtigkeit, daß es um jeden Preis herausgebracht zu werden verdiene, die Bayreuther Vorstellungen ihrem Rufe Ehre machen werden. Das Orchester ist für das Publikum unsichtbar untergebracht, und die wuchtigeren Instrumente befinden sich unterhalb der Bühne, so daß die Sänger nicht d u r c h die Blechmusik hindurchsingen müssen. Die Wirkung ist ganz außerordentlich.

Ich verweilte absichtlich bei den Fehlern Bayreuths, um zu zeigen, daß kein einziger Grund vorhanden ist, weshalb nicht ebenso gute und bessere Aufführungen des Ringes in England zustande gebracht werden könnten. Wagners Partituren sind nun auf der Welt; und weder seine Witwe noch sein Sohn können sich anmaßen, sie mit größerer Autorität zu handhaben, als jeder Künstler, der sich berufen fühlt, sie zu verdolmetschen. Niemand wird jemals erfahren, was Wagner selbst von den Künstlern dachte, die die Bayreuther Tradition begründet haben. Er war augenscheinlich nicht in der Lage, sie zu beurteilen. Wäre z. B. Rubini noch am Leben gewesen, um Siegmund zu kreieren, so ist es ganz sicher, daß wir von Wagners Feder keine so unterhaltende und lebhafte Schilderung bekommen hätten, wie wir sie von Rubinis Ottavio aus den alten Pariser Tagen haben. Wagner war den Helden und Heldinnen von 1876 sehr verpflichtet, und er sagte naturgemäß nichts, was ihre Triumphe herabgesetzt hätte; aber es ist kein Grund zu der Annahme vorhanden, daß ihn alle, ja auch nur einige in einer Weise zufriedengestellt haben, wie Schnorr von Carolsfeld ihn als Tristan oder die Schröder-Devrient als Fidelio zufriedengestellt hatten. Es ist ebenso wahrscheinlich wie unwahrscheinlich, daß der

nächste Schnorr oder die nächste Schröder außerhalb Deutschlands erstehn könnten. Wenn sich das wirklich ereignen sollte, werden beide keinerlei weitere Autorität als ihr eigenes Genie und Wagners Partituren zu ihrer Richtschnur brauchen. Sicherlich ist es um so besser, je weniger ihre spontanen Antriebe durch die sehr bühnenhaften Traditionen, die Bayreuth überliefert hat, verfälscht werden.

Wagnersänger

Keine Nation braucht bei der Hervorbringung eines Geschlechtes von Wagnersängern große Schwierigkeiten zu haben. Mit der einzigen Ausnahme Händels hat kein Komponist Musik geschrieben, die so wohl darauf berechnet ist, ihre Sänger zu Stimmathleten zu machen, wie Wagner. So abscheulich es ist, wie die Deutschen singen, so erstaunlich ist es, wie sie physisch bei Wagners Hauptrollen gedeihen. Sein Geheimnis ist das Händels. Anstatt seine Gesangspartien nach der Art Verdis und Gounods für hohe Soprane, schrille Tenöre und hohe Baritone mit einem wirksamen Umfang von ungefähr einer Quint an der äußersten Grenze ihres Stimmbereiches und für Kontraaltisten mit Brustregister zu spezialisieren, das ihrem ganzen Stimmumfang nach Art der Varieteesänger aufgezwungen wird, verwendet er den ganzen Umfang der menschlichen Stimme, indem er

von jedem annähernd zwei kräftige Oktaven verlangt, so daß die Stimme durchwegs wohl geschult wird und der eine Teil der Stimme den andern heilsam und beständig ablöst. Er verwendet äußerst hohe Töne sehr sparsam und ist bezüglich der instrumentalen Begleitung besonders rücksichtsvoll. Selbst wenn alle Donner des gesamten Orchesters gegen den Sänger zu wüten scheinen, wird ein Blick auf die Partitur genügen, um zu zeigen, daß er nicht wegen irgend einer außergewöhnlichen Stentorkraft seiner Stimme gut gehört wird, sondern weil Wagner wollte, daß er gehört werde, und sich die größte Mühe gab, ihn nicht zu übertönen. Brutale Undurchlässigkeiten der Begleitung, wie wir sie in Rossinis „Stabat“ oder Verdis „Trovatore“ finden, wo die Saiteninstrumente eine rum-tum-Begleitung spielen, während die ganze Bläserkapelle unisono mit dem unglückseligen Sänger darauf losschmettert, sind in Wagners Werken niemals zu finden. Selbst in einem gewöhnlichen Opernhaus, wo das Orchester unmittelbar zwischen den Sängern und dem Publikum untergebracht ist, ist Wagners Instrumentation für die menschliche Stimme durchlässiger als die jedes andern Komponisten seit Mozart. Im Bayreuther Bühnenfestspielhause, wo sich die Blechinstrumente unter der Bühne befinden, ist sie es vollkommen.

In jeder Beziehung sind also Wagner-Theater

und Wagner-Festspiele viel allgemeiner möglich, als die älteren und ausgebauteren Formen der dramatischen Musik. Eine präsentable Aufführung des Ringes ist ein großes Unternehmen nur in dem Sinne, in dem der Bau einer Eisenbahn ein großes Unternehmen ist; d. h. sie erfordert sehr viel Arbeit und sehr viel berufliche Geschicklichkeit, aber sie erfordert nicht, wie die alten Opern und Oratorien, jene außerordentlichen Stimmen, mit denen nur wenige hier und dort in ganz Europa verstreute Menschen geboren werden. Sänger, die niemals imstande wären, die Läufe der Semiramis, des Assur und des Arsaces in Rossinis „Semiramis“ zu singen, könnten die Partien der Brünnhilde, des Wotan und der Erda singen, ohne eine Note zu verfehlen. Jeder Engländer kann dies verstehn, wenn er einen Augenblick lang den Unterschied zwischen einer Kirchenmusik in einer Kathedrale und einer italienischen Oper in Covent Garden erwägt. Der Kirchengesang ist eine viel ernstere Sache, als die Oper. Dennoch genügt das Provinztalent dafür, wenn der erforderliche Fleiß und Eifer zum Vorschein kommen. Geben wir zu, daß Genies von europäischer Berühmtheit an der Oper unentbehrlich sind (obwohl ich das besser weiß, da ich gesehen habe, wie an jenem Institute während des langen Intervalles zwischen Mario und Jean de Reszke kräftige Kavalleristen und Packträger ohne Art und Manier infolge der

Mode für erste Tenöre gegolten haben); aber denken wir daran, daß Bayreuth seine Parsifals aus dem Bauernvolk rekrutiert hat und daß die Handwerker eines Dorfes in den bayrischen Alpen eines berühmten und vollendeten Passionsspieles fähig sind, und dann erwägen wir ferner, ob England so arm an Talenten ist, daß seine Kunstliebhaber nach Mitteleuropa reisen müssen, um einem Wagner-Festspiel beizuwohnen.

Die Wahrheit ist, daß nichts faul ist in England als der Wohlstand, der so viele Gesangslehrer an seine Ufer lockt, und daß die Stimmen aller Einheimischen, die nur das geringste Talent zu Sängern haben, erstickt werden. Unsere Rettung muß von der Klasse kommen, die zu arm ist, um Stunden zu nehmen.



Dramen, das, was er die Quintessenz des Ibsenismus nennt, auf: die gefährliche, zerstörerische Macht der Ideale. Er ist das Gegenteil eines durch Fanatismus Blinden: denn er kennt sehr gut und stellt vortrefflich dar die eigentümliche Zwitterstellung des Ideals, seine Bedeutung zu gleicher Zeit als Förderung und als Hemmung der moralischen Evolution. Gerade für den deutschen Leser, der sein Verhältnis zu Ibsen begonnen hat sehr offiziell zu nehmen und der dadurch diesen Dichter und Richter auf dem üblichen artistischen Umwege unschädlich macht, kann die Schrift Shaws, mit ihrem überraschenden Witz, ihrem prächtigen Tempo, ihrer geistreichen Einfachheit, die sehr notwendige Erfrischung bedeuten.

---

wird; wahrscheinlich nicht einmal die Theaterdirektoren. Dieses Drama ist eine moderne Don-Juan-Komödie, und wenn die Komödie als solche auch viel zu philosophisch ist, um als Komödie, und die Philosophie darin und darum viel zu komödienhaft, um als Philosophie gelten zu können, so verschlägt das wenig. Die sechzig Seiten der Vorrede, in denen er seinem Freund Arthur Walkley auseinandersetzt, wie das Don-Juan-Problem sich im modernen Hirn spiegeln müsse, sind so gedankenreich, witzig, geistvoll, amüsant, paradox und temperamentvoll, wie kaum etwas, was im letzten Jahrzehnt im Bücherladen auftauchte. Und der „Katechismus des Umstürzlers“, den Mr. John Tanner, der Held des Dramas, verfaßt hat, und der das Buch beschließt, ist schlechtweg die aufreizendste, kühnste und frappierendste Äußerung des Geistes unserer Tage.

(Pester Lloyd)

Wir wollen uns hier auf die geistreichen Paradoxen, die der Dichter sowohl in der Komödie wie in den beiden philosophierenden Stücken des Buches vorbringt, nicht näher einlassen, weil wir sonst unversehens in weitläufige Diskussionen hineingeraten würden. Aber so viel können wir unsern Lesern versichern, daß die Vereinigung von sarkastischem Witz, Lebensernst, gediegenem Wissen, geistreichen Einfällen, guter Laune und spielerischer Phantasie dieses Buch zu einer einzigartigen Erscheinung macht, mit der sich beschäftigt zu haben keinen gebildeten Geist reuen wird.

(Der Bund, Bern)

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig